

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



***TOLSTOI COM WITTGENSTEIN***  
***MORAL E ARTE***

**ANA MATOSO**

DOUTORAMENTO  
EM ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

TEORIA DA LITERATURA

2012

***TOLSTOI COM WITTGENSTEIN***  
***MORAL E ARTE***

**ANA MATOSO**

DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR  
PROFESSOR DOUTOR MIGUEL TAMEN

APOIO FINANCEIRO

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

DOUTORAMENTO  
EM ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

TEORIA DA LITERATURA

2012

*Para os meus pais,  
para o Rui,  
para a minha filha.*

## ÍNDICE

<i>AGRADECIMENTOS</i>	5
<i>RESUMO/ ABSTRACT</i>	7
<i>INTRODUÇÃO</i>	8
<i>NOTA SOBRE A TRANSLITERAÇÃO E SOBRE AS DATAS</i>	16
<i>TRANSLITERAÇÃO DO ALFABETO RUSSO</i>	17
<i>LISTA DE ABREVIATURAS</i>	18
1. <i>A FOX WANTING TO BE A HEDGEHOG: LIXO, FICÇÃO OU FILOSOFIA?</i>	20
2. <i>A VIDA SECRETA DAS PESSOAS</i>	62
3. <i>PORQUE DEVEREMOS SUSPEITAR DOS ENCOMIASTAS DE SHAKESPEARE?</i>	98
4. <i>VER O MUNDO A DIREITO: HADJI-MURAT</i>	178
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	245

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Miguel Tamen, sem o qual esta tese não teria existido e o meu percurso teria sido diverso. Aos seus seminários a que tive o privilégio de assistir devo o que de melhor e mais rigoroso possa existir nos meus argumentos.

Ao Professor Doutor António M. Feijó, pelas inspiradoras lições sobre literatura e pela amabilidade de me ter emprestado o primeiro livro importante sobre Tolstoi que li.

Aos professores e alunos do Programa de Teoria da Literatura que contribuíram para que a minha passagem por este Programa fosse uma verdadeira aprendizagem intelectual – a todos agradeço a oportunidade.

Gostaria ainda de agradecer à Professora Maria Teresa Ferreira e à Ana Prokopyshyn a gentileza de me terem disponibilizado a tabela de transcrição do alfabeto cirílico. À Professora Maria Teresa Ferreira agradeço ainda ter-me introduzido com o rigor do seu saber à gramática russa. À Professora Jayanti Dutta agradeço a dedicação com que ensina a língua russa e a sempre pronta disponibilidade para clarificar quaisquer dúvidas de tradução que surgissem.

Estou ainda reconhecida ao Vladislav Nekliaev pelos esclarecimentos oferecidos relativos à tradução de certos termos.

À minha família, em particular aos meus pais, os meus primeiros leitores, à Maria da Conceição Matoso e à Maria Emília Pinto Pereira, pela enorme generosidade com que me acompanharam ao longo dos anos, à Leonor, Joana e Luísa, pelas alegrias; ao Luís R., por me ter ajudado a persistir, ao Richard Zenith

e à Madalena Alfaia, pelas conversas e pelas leituras. Às minhas amigas, pela amizade. Ao meu marido, por tudo.

Este trabalho, bem como as consultas bibliográficas em bibliotecas estrangeiras, foram possíveis graças ao apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Este trabalho propõe-se explorar os pontos de contacto entre as respostas oferecidas por Tolstoi e por Wittgenstein nas suas respectivas obras às questões que os dois tópicos sob discussão – arte e moral – colocam. Tal aproximação foi feita através, fundamentalmente, de uma leitura wittgensteiniana da obra de Tolstoi. Ao colocar um conjunto de textos de Tolstoi em diálogo, de uma forma mais ou menos explícita, com a obra de Wittgenstein, pretende-se evidenciar as linhas de continuidade da produção literária de Tolstoi, sem descurar as modificações evidentes. Simultaneamente, pretende-se mostrar como esta configura, ainda que de um modo não sistemático ou rigoroso, alguns dos tópicos, imagens e formulações esparsas um pouco por toda a obra filosófica de Wittgenstein, pré e pós-*Tractatus*.

Palavras-chave: Tolstoi – Wittgenstein – Moral – Arte

\*

*This study explores the points of contact found in the works of Tolstoy and Wittgenstein with regard to two topics – art and morals – and the relationship between them. The juxtaposition is achieved, for the most part, through a Wittgensteinian reading of Tolstoy. A group of Tolstoy texts is placed in more or less explicit dialogue with the work of Wittgenstein so as to emphasize certain lines of continuity in the Russian writer's literary output, and also to point out some of the changes. Another aim is to show how that output sets out – though not in a rigorous or systematic fashion – some of the topics, images and formulations scattered throughout Wittgenstein's work, both pre- and post-*Tractatus*.*

*Keywords: Tolstoy – Wittgenstein – Morals – Art*

## INTRODUÇÃO

*Em L. Tolstoi, o procedimento de representação singular consiste no facto de o autor, em vez de chamar o objecto pelo seu nome, o descrever como se o visse pela primeira vez ou, no caso de um acontecimento, como se este ocorresse pela primeira vez.*  
Viktor Chklovski

*Ele [Wittgenstein] tem o talento maravilhoso de ver tudo sempre como se fosse pela primeira vez.*  
Friedrich Waismann

*Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico ao seu emprego quotidiano.*  
Ludwig Wittgenstein

A influência da obra de Tolstoi no percurso de Wittgenstein pode ser corroborada pela evidência biográfica. No seu aturado estudo, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (1991), Ray Monk chama a atenção para o impacto que os escritos religiosos e éticos de Tolstoi tiveram em Wittgenstein. No período em que combatia na Frente Russa, na I Guerra Mundial, em que atravessava uma profunda crise existencial e se preparava para imprimir um novo curso ao livro que iria revolucionar o modo como a Filosofia era feita nas academias, Wittgenstein descobria, numa pequena livraria de Tarnov, na Polónia, o “único livro” disponível – a versão ‘purificada’ dos Evangelhos de Tolstoi.

A transformação pessoal, ou a conversão religiosa, que o jovem filósofo buscava ao alistar-se como voluntário no exército austríaco, consuma-se quando encontra, através d’*Os Meus Evangelhos*, a “palavra salvadora” e se torna conhecido entre os seus companheiros de armas pelo epíteto de “o homem com os evangelhos”. Pelo menos durante aquele período crítico da sua vida, Wittgenstein



“torna-se não só um crente, como um evangélico, recomendando o Evangelho de Tolstoi a qualquer pessoa que atravessasse uma crise”<sup>1</sup>.

A importância desta obra, nem ficção, nem ensaio, onde Tolstoi apresenta a doutrina cristã depurada das suas conotações metafísicas, teológicas ou históricas, para Wittgenstein é atestada pelo próprio, nos cadernos e diários de guerra, onde recita as palavras do Jesus de Tolstoi como se se tratasse de orações. Mas é também corroborada pela carta que Wittgenstein envia em 1915 a Ludwig von Ficker, onde aconselha ao amigo e editor a sua leitura, sublinhando que “numa dada altura, esta obra manteve-me praticamente vivo” e “você não pode imaginar o efeito que este livro pode ter numa pessoa”<sup>2</sup>.

Outras evidências poderiam ser citadas e outros episódios ‘psicobiográficos’ poderiam ser recriados para aproximar os itinerários, tão diversos que se julgaria insusceptíveis de serem comparados, de Tolstoi e de Wittgenstein: a controvérsia em redor das suas conversões, invariavelmente grafadas com aspas (mesmo no caso da conversão menos ‘privada’ de Tolstoi); a subsequente renúncia às fortunas a favor das respectivas famílias; a adopção de um estilo de vida ascético; a aversão à profissionalização das actividades onde se notabilizaram; as experiências como mestres-escola em comunidades rurais e o recurso à Bíblia como livro de instrução por excelência. Ou ainda, e mais relevante, porque todos estes aspectos nela convergem, a cisão das suas carreiras em dois períodos distintos: tal como há um “primeiro” e um “segundo” Tolstoi também há um “primeiro” e um “segundo” Wittgenstein. Esta cisão resulta numa recepção crítica que se divide igualmente entre duas tendências gerais: a que propõe uma leitura que enfatiza as continuidades entre os dois períodos, e entre os

---

1 Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, London: Vintage Books, 1991, p. 116.

2 Carta de 24.07.1915, citada em Monk, *op. cit.*, p. 132.

estilos a que tais balizas temporais correspondem, e a que propõe uma leitura que enfatiza as rupturas, quer de conteúdo, quer de forma.

Todavia, este trabalho não se pretende constituir como uma investigação histórica. Antes, pretende traçar um percurso que Wittgenstein, como diz no seu prefácio ao *Tractatus*, não estava notoriamente interessado em traçar por si mesmo: avaliar se os seus esforços em delimitar, na linguagem, a linha que separa o sentido do não-sentido coincidem com os de outros, e se os pensamentos expressos na parte dizível do seu livro foram pensados por outros antes dele.

Este trabalho propõe-se assim explorar os pontos de contacto entre as respostas oferecidas por Tolstoi e por Wittgenstein nas suas respectivas obras às questões que os dois tópicos sob discussão – arte e moral – colocam. Tal aproximação foi feita da única forma exequível à sua autora: através, fundamentalmente, de uma leitura wittgensteiniana da obra de Tolstoi. Com isto quer-se dizer que o modo encontrado para evidenciar as semelhanças entre as investigações dos dois autores foi recortar a obra de Tolstoi a partir de uma série de problemas que podem ser entendidos como decorrentes da distinção enunciada no célebre aforismo do *Tractatus Logico-Philosophicus*: “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito”<sup>3</sup>.

Através desta distinção, com a qual Wittgenstein visa delimitar o que pode ser dito com sentido (as proposições da ciência) do que, no âmbito da teoria da linguagem do *Tractatus*, não pode ser dito com sentido (as pseudo-proposições da Lógica, Ética e Estética), pretende-se oferecer um novo enquadramento para a obra de Tolstoi e, em particular, para a produção literária composta no que se convencionou chamar a sua “segunda fase”. As obras ensaísticas e religiosas, mas

---

<sup>3</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, M. S. Lourenço (trad. e pref.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, *TLP*, §4.1212.

também ficcionais, deste período tardio foram acusadas de serem “deploráveis incursões na filosofia”, “tentativas miseráveis” de dizer o que não pode ser dito<sup>4</sup> e, enquanto tal, transgressões do método “estritamente filosófico mas ao mesmo tempo literário”<sup>5</sup>, proposto e empregue por Wittgenstein. Em contraste com tais apreciações, acredita-se que elas configuram, ainda que de um modo não sistemático ou rigoroso, alguns dos tópicos, imagens e formulações esparsas um pouco por toda a obra filosófica de Wittgenstein, pré e pós-*Tractatus*. Ademais, verifica-se que, se hoje obras como *Os Meus Evangelhos*, *O Que é a Arte?*, *Shakespeare e o Teatro* começam a ser lidas, discutidas ou estudadas, após décadas de esquecimento (como é o caso da primeira) e de referências pouco abonatórias (como é o caso dos dois últimos ensaios), este renovado interesse deve-se parcialmente à influência indirecta de Wittgenstein, leitor do Tolstoi tardio, estudioso do cristianismo e escritor de contos morais.

Deve ser sublinhado que este trabalho não resulta de uma tese sobre “a literatura como filosofia” ou “a filosofia como literatura”. Não parte de uma teoria epistemológica para argumentar a favor ou contra o valor cognitivo das obras literárias e propor uma concepção da ética centrada em termos da “boa vida”. Tão pouco visa oferecer uma interpretação da distinção tractariana que permita perceber uma linha contínua do pensamento e estilo de Wittgenstein, através da sua advertência de que a filosofia deveria ser escrita “apenas como se *escreve* um poema”<sup>6</sup>.

O fio condutor da leitura que aqui se faz de um conjunto de textos de Tolstoi, colocados em diálogo, de uma forma mais ou menos explícita, com a obra

---

4 G. E. M. Anscombe, “‘Mysticism and Solipsism’”, *An Introduction to Wittgenstein’s Tractatus*, South Bend, Indiana: St. Augustine’s Press, 1971, p. 170.

5 Carta de Wittgenstein a Ludwig von Ficker, citada em Monk, *op. cit.*, p. 177.

6 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, G. H. von Wright (ed.), Alois Pichler (rev.), Peter Winch (trad.), *Culture and Value*, Oxford: Blackwell Publishing, 1998, p. 28e.

de Wittgenstein, não é o princípio que afirma a relevância da inteligibilidade de temas filosóficos na obra literária de Tolstoi<sup>7</sup>, nem a caracterização da filosofia wittgensteiniana como uma forma de poesia, na medida em que ela se ocupa mais com o funcionamento da própria linguagem do que com a realidade ou com os fenómenos que refere<sup>8</sup>.

Se se parte de um princípio próximo daquele que afirma a relevância de determinadas obras literárias (sejam elas *Hadji-Murat*, *Os Meus Evangelhos* ou o *Tractatus*) para a discussão sobre a natureza do valor (moral), não se pretende, contudo, defender uma tese sobre a prioridade do romance, ou de determinadas formas narrativas, na formação das nossas percepções morais (ou sistemas de crenças) em relação à “linguagem informativa” da Filosofia moral tradicional, na linha de Martha Nussbaum<sup>9</sup>.

Todavia, como Cora Diamond faz notar, ao repensar o modo como literatura e filosofia moral se articulam<sup>10</sup>, a receptividade em aceitar que obras literárias possam ensinar algo essencial sobre aquilo em que a filosofia moral consiste aponta para uma possibilidade que será relevante na discussão da concepção da arte defendida por Tolstoi: a possibilidade de que, se, à semelhança da filosofia moral, a arte tem alguma coisa para ensinar, tal decorre em larga medida da sua capacidade de tornar as “qualidades dos objectos e *factos* da vida que descreve *imperceptíveis à atenção dos outros*”<sup>11</sup>.

---

7 Cf. Morris Weitz, *Philosophy in Literature*, Detroit: Wayne State UP, 1963.

8 O ponto é explorado por Marjorie Perloff e David Schalkwck em *The Literary Wittgenstein*, John Gibson e Wolfgang Huemer (eds.), London: Routledge, 2004, pp. 34-54, pp. 55-74, respectivamente.

9 Martha Nussbaum, “Finely Aware and Richly Responsible”, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford: Oxford UP, 1990, pp. 148-65.

10 Cora Diamond, “Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is”, *The Literary Wittgenstein*, pp. 133-145.

11 Tolstoi, “Guy de Maupassant” [*“Predislovie k sochineniiam Giui de Mopassana”*], *Shakespeare, The Christian Teaching, Letters and Introductions*, Aylmer Maude (trad.), Honolulu: UP of the Pacific, 2002, p. 162, meus itálicos.

Adiando a problematização deste modo de articular filosofia moral (ética) e literatura (estética), e da noção de um discurso sobre ética (e, para todos os efeitos, sobre estética), importa agora oferecer uma breve descrição dos capítulos que se seguem.

O primeiro capítulo – cujo título remete para a analogia clássica empregue por Isaiah Berlin para designar o conflito que constitui a obra literária de Tolstoi e, em particular, a concepção da história encapsulada em *Guerra e Paz* – apresenta o contexto a partir do qual surgem os argumentos discutidos ao longo desta tese. Funciona, portanto, como um capítulo introdutório. Ao traçar as vicissitudes da recepção crítica de Tolstoi, revisitando as querelas em torno do défice de ‘pureza artística’ dos seus romances e artigos anómalos, pretende-se não tanto reintroduzir a antiga querela entre filosofia e poesia, possivelmente endémica à cultura literária ocidental, como problematizar os contornos em que se constitui a narrativa dicotómica sobre os dois Tolstoi. Que estes contornos possam ser apenas entendidos através da antinomia moderna veementemente repudiada por Tolstoi – a de que a arte é uma categoria distinta da moral, ou de que os nossos juízos sobre objectos artísticos são, ou deverão ser, independentes do seu conteúdo moral – é uma questão que será particularmente relevante na discussão da teoria da arte de Tolstoi.

O segundo capítulo começa com o confronto entre as posições de críticos “formalistas” (o termo é usado aqui em sentido amplo), como Henry James e Percy Lubbock, e a de E. M. Forster, para depois discutir duas concepções distintas de romance, isto é, modos de descrever pessoas. O objectivo é identificar eventuais pontos comuns entre as ‘arquitecturas literárias’ sob discussão e as ideias que Tolstoi foi aprofundando e explorando ao longo de toda a sua carreira,

de modo a consumir o propósito de oferecer uma “expressão artística verdadeira de um objecto”. Isto passará por equacionar a possibilidade de, num segundo momento, ler a crítica de Tolstoi à arte dramática de Shakespeare à luz dos argumentos dos críticos da ausência de “unidade literária” de *Guerra e Paz*, para os quais a forma mais acabada que a ficção pode assumir é a representação dramática. Com isto, pretende-se avaliar se a simetria que deste confronto eventualmente decorra pode ser perspectivada como uma capitulação por parte de Tolstoi às exigências de uma “arte da ficção”, transgredida até ao momento em que resolve submeter a sua arte a uma nova concepção de literatura que sacrifica o individual para exprimir o universal.

Esta possibilidade será testada à medida que se revisitarem os insólitos argumentos de Tolstoi contra Shakespeare e, em especial, contra a “bardolatria” (capítulo 3). Ao abordar *Shakespeare e o Teatro* pretende-se, em primeiro lugar, chamar a atenção para um ensaio que tem sido ignorado pelos críticos, ocidentais e russos, e demonstrar por que razão os seus escassos leitores estão errados quando o consideram mais uma extravagância do Tolstoi converso, ou uma tentativa de um escritor em declínio de afirmar a sua superioridade diante do seu único rival na história da literatura. No curso deste capítulo, avaliar-se-ão igualmente as hipóteses de aproximar os argumentos de Tolstoi contra *Rei Lear* aos comentários ambíguos tecidos por Wittgenstein sobre a impossibilidade de se “usar” ou de falar do “grande coração” de Shakespeare, como poderá falar-se de outros artistas que, não sendo “criadores de linguagem” como o dramaturgo inglês, têm, contudo, alguma coisa para ensinar. Ao propor-se que o ensaio de Tolstoi sobre a hipnose shakespeareana seja entendido como uma auto-crítica – uma peça fundamental do estudo da “fisiologia das ilusões” empreendido pelo seu autor sob diversas formas

– abre-se o caminho para a discussão do método de composição unificado que Tolstoi contrapõe às ficções de Shakespeare (capítulo 4). Um dos tópicos em análise no último capítulo será o que se poderá aprender, na acepção de Wittgenstein, com os métodos através dos quais *Hadji-Murat* “torna estranho o familiar” e “familiar o estranho”. Para tal, começar-se-á por referir as leituras paradoxais a que esta novela deu origem, ora sendo apodada de uma “parábola sem sentido”, esvaziada de linguagem; ora entendida como um regresso à “pura arte” praticada antes de Tolstoi sacrificar a arte à moral; ora caracterizada como um texto filosófico, cuja intenção (ética) só pode ser compreendida através da aceitação da regra do *make-believe*: ler o não-sentido como provido de sentido. Por fim, discutir-se-ão os possíveis significados do que Cora Diamond refere como a “estranha lacuna do ético” de textos literários como *Hadji-Murat* ou o *Tractatus*. Com isto, espera-se clarificar as muitas referências, nos escritos de Tolstoi, às dificuldades que se colocam quando se pretende tornar a arte universal.

## NOTA SOBRE A TRANSLITERAÇÃO E SOBRE AS DATAS

Não sendo esta uma tese de linguística, nem a sua autora uma especialista em língua russa, optou-se por uma simplificação do sistema de transliteração do alfabeto cirílico para o latino, proposto por Maria Teresa Ferreira e Ana Prokopyshyn, que, em casos pontuais, foi adaptado de acordo com o sistema da American Library Association e da Library of Congress (ALA-LC).

Na transliteração dos nomes próprios, procurou seguir-se uma variante do sistema mais familiar ao leitor português, que omite os sinais brandos e, em final de palavra, translitera *ий* por *i*.

Por uma questão de uniformização, optou-se por omitir a acentuação gráfica dos termos russos transliterados, presente nas traduções portuguesas utilizadas. Na Bibliografia, os títulos das obras de Tolstoi surgem tal qual foram publicados.

As datas dos diários e da correspondência de Tolstoi seguem o calendário Juliano, utilizado na Rússia até 1917. No século XIX, estava doze dias atrasado em relação ao calendário Gregoriano e, no século XX, treze dias.



## TRANSLITERAÇÃO DO ALFABETO RUSSO \*

### RUSSO – LATINO

*А а - a*

*Б б - b*

*В в - v*

*Г г - g*

*Д д - d*

*Е е - e*

*Ё ё - ë*

*Ж ж - j*

*З з - z*

*И и - i*

*Й й - i*

*К к - k*

*Л л - l*

*М м - m*

*Н н - n*

*О о - o*

### RUSSO – LATINO

*П п - p*

*Р р - r*

*С с - s*

*Т т - t*

*У у - u*

*Ф ф - f*

*Х х - kh*

*Ц ц - ts*

*Ч ч - tch*

*Ш ш - ch*

*Щ щ - Shch*

*Ы ы - y*

*Ь ь - ' (Sinal brando)*

*Э э - e*

*Ю ю - iu*

*Я я - ia*

\* Versão modificada e adaptada do sistema proposto por Maria Teresa Ferreira e Ana Prokopyshyn em: *Os Yeres no sistema nominal do ucraniano e do russo. Breve descrição e análise*. (Trabalho realizado para o Seminário de Fonologia Eslava, sob tutoria de Gueorgui Hristovsky, no âmbito do Mestrado em Linguística Geral, FLUL, 2007 [não publicado]).

## LISTA DE ABREVIATURAS

<i>OQA?</i>	<i>O Que é a Arte?</i>
<i>ST</i>	<i>Shakespeare e o Teatro</i>
<i>HM</i>	<i>Hadji-Murat</i>
<i>AEQA</i>	<i>Aquilo em Que Acredito</i>
<i>OME</i>	<i>Os Meus Evangelhos</i>
<i>TLP</i>	<i>Tratado Lógico-Filosófico</i>
<i>IF</i>	<i>Investigações Filosóficas</i>
<i>CV</i>	<i>Cultura e Valor</i>

*É mais fácil escrever dez volumes de filosofia do que pôr  
um único princípio em prática.*  
Lev Tolstoi, 17 de Março de 1847

## CAPÍTULO 1

### *A FOX WANTING TO BE A HEDGEHOG: LIXO, FICÇÃO OU FILOSOFIA?*

*That is the impressive thing about the remarks of nineteenth-century Russian writers –  
they mean what they say.*  
John Bayley

*It is difficult in every case to reconcile Tolstoy the great artist with Tolstoy the almost  
venomous reformer.*  
G. K. Chesterton

Lev Nikolaevitch Tolstoi não era um filósofo profissional nem um teólogo treinado. Contudo, a dada altura, no que se convencionou chamar a sua “segunda fase”, e no seguimento de uma autoproclamada “revolução espiritual”, do seu vigiado atelier deixaram de sair os tão aguardados romances e novelas seriados para começarem a sair inusitados tratados morais e de exegese bíblica. Para mortificação dos seus pares, público, mulher e editora, o ‘gigante’ incontestado da literatura russa do século XIX anunciava o fim da sua carreira de ficcionista para se dedicar ao estudo das escrituras e do Cristianismo.

A famosa conversão de Tolstoi, ou o que tem sido também analisado como um “ataque de melancolia agudo”<sup>12</sup>, surge descrita em *Confissão* (1879-82). Nesta narrativa autobiográfica, inicialmente concebida como um prefácio, tal

---

12 Cf. William James, *The Varieties of Religious Experiences* (1902) e Daniel Rancour-Laferriere, “Does God Exist? A Clinical Study of the Religious Attitudes Expressed in Tolstoy’s ‘Confession’”, *The Slavic and East European Journal*, vol. 49, Fall, 2005, pp. 445-473. Rancour-Laferriere caracteriza a conversão descrita em *Confissão* com a mesma expressão que William James emprega na sua análise sobre um dos representantes da “alma doente” ou do “divided self” (James, *op. cit.*, p. 149): “uma maravilhosa descrição de ataque agudo de melancolia.” (Laferriere, *op. cit.*, p. 447).

como o título original sublinhava<sup>13</sup>, Tolstoi relata a sua busca pelo sentido da vida. Embora não exclua o passado do seu relato e aluda, nos primeiros capítulos, à erosão da fé da infância e à adesão ao “culto da arte”, à dissipação da juventude ou ainda ao período dedicado à família e à consolidação da fama e fortuna, Tolstoi centra a sua narrativa na terrível crise que no auge da sua carreira e faculdades subitamente o acomete, retirando todo o valor à vida e levando-o à beira do suicídio: “‘Está bem, vais ser mais famoso do que Gogol, Puchkin, Shakespeare, Molière, do que todos os escritores do mundo – e depois?’ E não sabia nada, absolutamente nada. As perguntas não querem esperar, precisam de uma resposta imediata; se não responder, não posso viver. Mas não há resposta”<sup>14</sup>.

Nos treze capítulos seguintes, Tolstoi descreve, numa narrativa repleta de metáforas, alegorias e extraordinárias descrições de sonhos, as etapas da sua busca de uma resposta a esta questão: “Como viver?” Assim, conta-nos as suas deambulações pela “floresta da ciência humana” e pelas “trevas dos conhecimentos especulativos” (*Confissão*, 57); o repúdio da ‘sabedoria negativa’ de Salomão, Sócrates ou Shopenhauer, a qual apenas confirma que “a morte é melhor do que a vida” (*idem*, 70); a descoberta de que, em contraste com os “pseudocrentes” do seu círculo social, as crenças do povo russo eram inextrincáveis das suas vidas, “uma condição imprescindível” para aquelas (*idem*, 101); a submissão, tão fervorosa quanto fugaz, à tradição religiosa ortodoxa; a aceitação de que somente o conhecimento dado pela fé (que introduz a relação entre o finito e o infinito) pode solucionar o problema da vida, não contudo por

---

13 *Ispoved’ – Vstuplenie k nenapetchatannomu sochineniiu* [*Confissão – Introdução a uma Obra por Publicar*]. A obra por publicar aludida no título é *Crítica da Teologia Dogmática* [*Issledovanie dogmaticheskogo bogoslaviia*, 1879-82], onde o autor consuma a intenção expressa no final abrupto de *Confissão* de estudar o dogma cristão.

14 *Confissão*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad., coment., notas), s.l.: Edições Alfabeto, 2010, p. 42.

dizer o sentido da vida, expresso em alguma teoria, argumento ou conjunto de regras, mas por mostrar o caminho para o evanescimento do problema. Se, nas suas investigações filosóficas, Tolstoi veio a reconhecer que os seus raciocínios “giravam em torno de um círculo vicioso, como uma roda que não agarrava a roda dentada” (*idem*, 96), e que as respostas do conhecimento à questão da vida nada clarificavam, sendo antes uma mera “indicação de que a resposta podia ser obtida caso a pergunta fosse colocada de outra maneira”, também nos diz que foi levado a aceitar a particularidade das respostas obtidas pela via da fé:

Por mais louca que pareça ao meu velho e duro intelecto, esta doutrina [cristã] é a única esperança de salvação. É preciso estudá-la com cuidado e atenção para a compreender, *e não se trata de compreendê-la como compreendo os conceitos da ciência. Não é isto que procuro, nem posso procurar, pois conheço a particularidade da sabedoria da fé. Não vou procurar explicação para tudo. Sei que a explicação de tudo tem de esconder-se, como o princípio de tudo, no infinito.* Mas quero perceber de modo a ser levado ao inevitavelmente inexplicável: quero que tudo o que é inexplicável não o seja pelo motivo de as exigências da minha razão serem incorrectas (não, são correctas e, fora delas, nada posso compreender), mas porque tenho consciência das limitações da minha mente.

É indubitável para mim que há verdade na doutrina; mas também é indubitável que há nela uma mentira, e tenho de encontrar a verdade e a mentira e separá-las. (*idem*, 146-47, *itálicos meus*)

Para consternação dos seus leitores, a intenção de Tolstoi de encontrar a verdade, encoberta por séculos de tradição, da doutrina cristã, expressa nas últimas linhas acima citadas, iria absorvê-lo *quase* exclusivamente nas últimas décadas da sua carreira. Com um radicalismo inédito, até para o escritor que durante o período mais intenso das suas experiências pedagógicas, no início da década de 60, já argumentava, contra os *literati*, que os versos dos seus alunos camponeses eram superiores aos de Puchkin, Tolstoi proclamava, em *Confissão*, a inutilidade de “mirar a vida no espelhinho da arte” e renegava a “fé na arte e na poesia” (*idem*, 42) que até então sustentava a sua vida e lhe conferia valor.

A nova renúncia à literatura, dos finais da década de 70, não surge, porém, desta vez como um pretexto para se dedicar, aliás com um entusiasmo intermitente, à gestão agrícola ou à instrução primária em Iasnaia Poliana, enquanto maturava num novo manifesto literário e se iniciava em Homero e Esopo na língua original. O estudo das fontes orais europeias e da linguagem do quotidiano dava agora lugar a um outro projecto: encontrar a forma adequada para escrever, na primeira pessoa, a história da “ardente e apaixonada procura de um sentido para a vida”, a história da *sua* “busca pela fé”<sup>15</sup>.

Podemos ver a ideia para este projecto – que *Confissão* inaugura – amadurecer ao longo da década de 70, quando ainda imerso na escrita de *Anna Karenina* (1873-1878) Tolstoi inicia uma intensa discussão filosófica sob forma epistolar com o amigo, crítico literário e filósofo Nikolai N. Strakhov. A importante troca epistolar entre os dois escritores, além de antecipar algumas das questões centrais abordadas em *Confissão* e nas obras sobre religião que se lhe seguiriam, revela a gradual transformação dos interesses de Tolstoi à medida que testa novos meios para falar sobre a “revolução espiritual” em curso. As reflexões sobre tópicos literários e as tentativas de redefinir, sob a égide do amigo filósofo, o método através do qual a “verdadeira filosofia” deverá responder às três questões de Kant<sup>16</sup>, sem visar “corrigir os conceitos primitivos mais simples do ouvinte”<sup>17</sup>,

---

15 Tolstoi constata, a dada altura, que apenas a filosofia, a “verdadeira filosofia”, poderá constituir uma “espécie de *profession de foi*”. Carta a Strakhov, *Tolstoy's Letters*, vol. I, R. F. Christian (ed. e trad.), New York: Charles Scribner's Sons, 1978, p. 280.

16 Das três perguntas de Kant – “O que posso saber?”, “O que devo fazer?” e “O que posso esperar?”, Tolstoi elege a segunda como a mais importante para a filosofia (*idem*, pp. 312-315).

17 Numa importante carta, Tolstoi tenta redefinir o método da filosofia, ou melhor, o *seu* método para falar sobre o sentido da vida, e explicar a Strakhov porque é que a “Filosofia deve deixar tudo como é”. Em contraste com o método das ciências positivas, cujas explicações dependem da redefinição de certos conceitos, “os conceitos básicos da filosofia, os elementos que a compõem, nunca se alteraram no curso da história da humanidade – nem para um homem primitivo nem para um homem Sábio. O meu corpo, a minha alma, a minha vida, a minha morte, o meu desejo, o meu pensamento, Eu sinto dor, eu sinto-me mal, eu sinto-me bem, eu sinto-me feliz, são sempre o mesmo e não podem ser nem mais evidentes nem mais obscuros

dão lugar às cogitações em torno do que é definido a dada altura como “as questões do coração”. As questões às quais,

[d]esde que a humanidade existe, as pessoas têm respondido, não através das palavras, o instrumento da razão, parte da manifestação da vida, mas através das suas vidas, através de acções, das quais as palavras são apenas uma parte. Todas estas crenças que eu e você temos, que todas as pessoas têm, estão assentes, não em palavras e argumentos, mas numa série de acções humanas e formas de vida que influenciam directamente os outros (como um bocejo), começando pelas vidas de Abraão, Moisés, Cristo, e os Santos – mesmo através das suas acções exteriores: genuflexões, jejum, cumprir os dias de jejum, e por aí adiante. Em toda a incontável cadeia de acções destas pessoas, certas acções, por algum motivo, destacaram-se e constituíram toda uma tradição, servindo como a única resposta às questões do coração. E, por isso, para mim, nesta tradição nada há de absurdo, como não entendo sequer como pode alguém aplicar o teste do sentido e do não sentido a estes fenómenos”<sup>18</sup>.

Enquanto centrava os derradeiros capítulos de *Anna Karenina* na luta de Levin para não cair na “armadilha das palavras que lhe colocavam os filósofos”, até aceitar a impossibilidade de exprimir por palavras o novo sentimento do bem que se alojara na sua alma, sem o modificar ou iluminar repentinamente, “como sonhava”<sup>19</sup>, Tolstoi mergulhava no estudo da tradição e da ‘gramática da fé’, preparando-se para aquele que viria a considerar “o melhor trabalho do [seu] pensamento”<sup>20</sup>: a análise da teologia dogmática e a tradução dos evangelhos.

Nas suas investigações, que o conduzem à busca da “forma do Cristianismo mais puro”<sup>21</sup>, Tolstoi rodeia-se de traduções da Bíblia em diversas línguas; discute com Strakhov os problemas conceptuais da “abordagem materialista” às escrituras e insta o seu “único amigo espiritual” a renunciar ao

---

para um selvagem ou um Sábio”. A verdadeira filosofia (religiosa) não deve por isso tentar “corrigir os conceitos primitivos mais simples do ouvinte, mas procurar o sentido da vida sem dividir em partes constituintes os elementos essenciais da vida de qualquer homem”. Cf. *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 283-291.

18 Carta a Strakhov, *idem*, p. 314.

19 Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.). Lisboa: Relógio d'Água, 2008, pp. 794, 822.

20 “*lutchee proizvedenie moei mycli*”. Cf. Carta a Vladimir G. Tchertkov (19.3.1884), citada em: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1906\\_perepiska\\_s\\_yagnom.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1906_perepiska_s_yagnom.shtml).

21 Carta a Strakhov, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 309.



“logro do conhecimento”, inerente às buscas do Jesus histórico<sup>22</sup>; consulta rabis e latinistas para confirmar as suas descobertas filológicas e decide que, ao contrário do amigo, pode e deve começar a “escrever a sua vida”<sup>23</sup>.

Se até aqui a ficção, e o romance em particular, serviam para falar sobre as questões “verdadeiramente filosóficas”, isto é, sobre a busca de um sentido para a vida, no momento em que Tolstoi começa a escrever *Confissão* tem um novo arsenal de recursos para descrever aquilo que Levin resolve manter em segredo, até mesmo da sua “família feliz”, por ser intraduzível para a linguagem: o processo de “transferência do seu centro de gravidade para o mundo espiritual”<sup>24</sup>. Por outras palavras, o seu percurso através das clareiras e trevas dos conhecimentos especulativos até se libertar da ilusão do conhecimento absoluto e conseguir ver “o mundo a direito”<sup>25</sup>. Ou ainda, na imagem emprestada do misterioso sonho sobre o abismo que Tolstoi insere no final de *Confissão* – para refrescar o entendimento dos leitores que o compreenderam ao longo do seu relato –, o modo como veio a convencer-se de que, embora a vida esteja assente num “fino pilar” e este “não se apoie em nada”, ele está absolutamente seguro<sup>26</sup>.

Os protestos contra o que parecia ser a renúncia final à literatura em prol

---

22 Tolstoi era tão céptico quanto Wittgenstein em relação à inteligibilidade de argumentos históricos para discutir temas relacionados com religião. Além da crítica à escola historicista de Renan e Strauss, tecida nos prefácios a *Os Meus Evangelhos* e *Os Quatro Evangelhos Harmonizados e Traduzidos*, Tolstoi, nas suas discussões epistolares, repreende Strakhov por nutrir admiração pela obra de Renan, reivindicando que esta resulta de erros metodológicos grosseiros, tais como os de confundir “a expressão absoluta da doutrina [cristã] com a sua expressão na história, reduzindo-a a uma manifestação temporal, para a discutir. Se a verdade cristã é elevada e profunda, isto apenas acontece porque ela é subjectivamente absoluta. Mas se a olharmos na sua manifestação objectiva, estará então logicamente no mesmo nível do Código de Napoleão, etc.” Cf. Carta a Strakhov, *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 321-23.

23 No final de 1879, Tolstoi escreve uma carta a Strakhov onde, desiludido com a professada incapacidade do seu interlocutor em pôr em prática a doutrina cristã, retira o seu apoio ao projecto de Strakhov de escrever uma obra da natureza de uma “confissão”, e afirma que ele não “deve escrever a sua vida” porque “não sabe o que nela tem sido bom e mau”. Carta a Strakhov, *idem*, pp. 326, 335-36.

24 Carta a Strakhov, *idem*, p. 336.

25 Wittgenstein, *TLP*, §6. 54.

26 *Confissão*, p. 151.

da filosofia e do ascetismo religioso não demorariam a fazer-se ouvir. Ivan Turguenov, após regressar à Rússia e reatar as relações com o antigo protegido, interrompidas desde o violento desentendimento entre ambos, em 1861<sup>27</sup>, mostra-se inconsolável com o novo Tolstoi que encontra aquando da sua visita, no final de 1880, a Iasnaia Poliana: “É um pecado imperdoável Tolstoi ter parado de escrever [...] Um artista assim, um talento de primeira ordem assim – nunca tivemos, nem nunca teremos, entre nós. Na literatura europeia contemporânea ele não tem igual”<sup>28</sup>.

Rodeado de “Bíblias e Evangelhos em quase todas as línguas”, Tolstoi dedica-se agora à escrita de “pseudo-interpretações” bíblicas, que guarda numa arca repleta de outros textos éticos incompreensíveis. Em suma, “mergulhou no misticismo” e aparentemente “não dará nada mais à literatura ou, se reaparecer, será com aquela arca”, conclui Turguenov, tão perplexo quanto desiludido por Tolstoi recusar-se a aceitar a evidência de que *aqueles* escritos éticos “não são a coisa mais importante”<sup>29</sup>. (É curioso notar que a reacção céptica de Turguenov não é muito distinta da de Bertrand Russell, quando se depara com o ‘novo’ Wittgenstein, acabado de regressar da guerra e do cativeiro: “Já tinha sentido no seu livro um travo de misticismo, mas fiquei atónito quando descobri que ele se tornara num completo místico. Anda a ler pessoas como Kierkegaard e Angelus Silesius e considera seriamente tornar-se monge.”<sup>30</sup>)

Dois anos mais tarde, Turguenov faz uma nova, e derradeira, tentativa de

---

27 O corte de relações entre os escritores prolongar-se-ia durante 17 anos. Foi motivado por uma discussão trivial, em torno da educação da filha natural de Turguenov, que terminou com insultos de ambas as partes e com Tolstoi a desafiar Turguenov para um duelo, o qual não teria lugar.

28 Citado em Aylmer Maude, *The Life of Tolstoy, Later Years*, Kessinger Publishing, s.l., s.d., p. 19.

29 *Idem*, pp. 19-20.

30 Carta de Bertrand Russell a OM (20.12.19), citada em Brian McGuinness, *Wittgenstein, A Life. Young Ludwig 1889-1921*, London: Penguin Books, 1990, p. 279.

persuadir o converso. No seu leito de morte, escreve a Tolstoi, implorando-lhe que satisfaça o último desejo de um homem moribundo, abandone o anunciado estudo da teologia e regresse à literatura – à actividade que o consagrara como “o grande escritor da Rússia”<sup>31</sup>. Quer o comovido apelo de Turguenev, quer o de muitos outros que vieram juntar-se-lhe, incluindo o da sua mulher e editora, não demoveram Tolstoi da intenção, expressa no último capítulo de *Confissão*, de colocar a sua actividade literária ao serviço da divulgação dos princípios morais redescobertos durante a grande crise que se seguira à conclusão de *Anna Karenina*. Ao invés de compor mosaicos monumentais a partir do estudo da história privada e pública da Rússia, a missão de Tolstoi era agora outra: pôr por escrito o resultado das suas investigações teológicas (o seu trabalho exterior sobre o Evangelho) e descrever o modo como veio a compreender o sentido da doutrina cristã (o seu trabalho interno sobre o Evangelho). Recorrendo à imagem que Tolstoi usa, em *Aquilo em Que Acredito*, para falar sobre a face interna deste trabalho de arqueologia linguística, trata-se de perceber a figura da estátua completa, por baixo de um amontoado de pedaços partidos<sup>32</sup>.

Numa carta dirigida à mulher, Sofia A. Tolstaia, onde discorre sobre as consequências práticas da experiência de conversão descrita em *Confissão*, Tolstoi pede para que o que tanto ela como o seu público insistem em ver como um ataque de loucura e de apostasia literária semelhantes às de Gogol seja percebido como o que na realidade é: uma “revolução espiritual” que, catapultando-o da “região dos sonhos e das sombras para a vida verdadeira”, o impossibilita de continuar a viver na ilusão como até então e a escrever as obras literárias

---

31 Carta de Turguenev de 27 Junho 1883, citada em Maude, *op. cit.*, pp. 182-188. Cf. Paul Birukov (ed. e trad.) e Lev Tolstoi (rev.), *Leo Tolstoy, His Life and Work*, vol. I, New York: Charles Scribner's Sons, 1906, p. 207.

32 *What I Believe* [*V tchem moia vera?*, 1884], Constantine Popov (trad.), Kessinger Publishing, s.l., s.d., pp. 4-5.

insignificantes que escrevia antes de aplicar os seus talentos discursivos aos novos “artigos” religiosos que exprimem “todo o seu ser”<sup>33</sup>.

Com efeito, não obstante as pressões por parte da família, do público, amigos e pares, Tolstoi não abandonaria o estudo aturado das sagradas escrituras, ocidentais e orientais, nem o firme propósito de orientar a sua vida de acordo com a doutrina evangélica. Mas também, ao contrário do que Turguenev previra, não voltaria a fazer a sua aparição apenas com “aquela arca” repleta de escritos místicos incompreensíveis. Além da tradução e reescrita dos Evangelhos, dos tratados sobre religião, moral, economia, vegetarianismo ou arte, que se lhe seguiriam, circulando na maior parte dos casos em edições ou cópias clandestinas, Tolstoi produziria ainda, a partir de meados da década de 80, inúmeros contos e lendas, obras dramáticas, um último terceiro grande romance, *Ressurreição*, e ainda *Hadji-Murat*, “a melhor história do mundo”, na influente descrição que dela faz Harold Bloom<sup>34</sup>.

Não pretendo discutir os aspectos psicológicos ou históricos que resultam da perspectivização da carreira de Tolstoi em dois momentos radicalmente distintos, nem tão pouco aplicar-me, pelo menos de modo directo, na refutação da imagem antagónica que esta pressupõe: a de autor de ficção e a de autor de tratados filosófico-religiosos. Muitos argumentos poderiam ser aduzidos para, se não invalidar, pelo menos questionar o carácter inequívoco da narrativa dicotómica dos dois Tolstoi, bem como os seus benefícios para a discussão da obra, anterior e posterior a *Confissão*.

Esta questão é hoje consideravelmente mais consensual do que à época

---

33 Cf. *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 393-99. A metáfora socrática do despertar recorre em toda a obra de Tolstoi, pré-anos 70 e pós-anos 70.

34 Harold Bloom, “Tolstoy and Heroism”, *The Western Canon*, New York: Riverhead Books, 1995, p. 335.

em que Boris Eikhenbaum se insurgia contra esta visão predominante, enfatizando o papel das crises morais recorrentes de Tolstoi para a criação de novas formas literárias<sup>35</sup>. Ou do que quando o crítico português João Gaspar Simões denunciava a “apostasia artística” do Tolstoi pós-*Anna Karenina* e o declarava um “caso concludente” que confirmava a tese de que o “artista nunca poderá ser, enquanto artista, um verdadeiro homem moral”<sup>36</sup>. Contra o diagnóstico deste crítico parece-me suficiente afirmar que *O Que é a Arte? (OQA?)*<sup>37</sup>, cuja publicação provocara previsivelmente um “ataque de histeria” nos círculos literários europeus<sup>38</sup>, é mais do que o resultado de um complexo de ciúme e de humilhação pessoal resultante de um malogrado episódio familiar<sup>39</sup>. Embora Tolstoi rasure, numas escassas páginas, não só dois séculos de reflexão sobre arte como praticamente todo o cânone artístico ocidental, verifica-se que *OQA?*, após décadas de esquecimento e de referências pouco abonatórias da parte de críticos e filósofos, começa a integrar antologias sobre Estética. A “pacificação” da “estranheza” com que *OQA?* é recebido poderá revelar, como G. S. Morson refere, uma profunda ironia (tão profunda quanto a canonização de *Guerra e Paz* como um romance exemplar),

---

35 O crítico russo Boris Eikhenbaum foi o primeiro crítico a rejeitar a visão predominante de que, após *Confissão*, Tolstoi se tornara num moralista: “Isto não é verdade. As crises acompanham toda a obra de Tolstoi.” (Boris Eikhenbaum, “On Tolstoy’s Crises”, *Tolstoy: A Collection of Critical Essays*, Ralph E. Matlaw (ed. e trad.), Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1967, p. 53) Eikhenbaum articula os argumentos no seu seminal *Molodoi Tolstoi [O Jovem Tolstoi]*, onde analisa a retórica dos “sermões” a partir da qual o jovem Tolstoi constrói as narrativas de *Sevastopol*.

36 João Gaspar Simões, “Tolstoi, Apóstata da Arte”, *Novos Temas: Ensaios de Literatura e Estética*, Lisboa: Inquérito, 1938, pp. 27-33.

37 *What is Art? [Tchto takoe iskusstvo?, 1897]*, Richard Pevear e Larissa Volokhonsky (trad.), London: Penguin, 1995.

38 O biógrafo e tradutor oficial de Tolstoi para língua inglesa, Aylmer Maude, refere que o “verdadeiro ataque de histeria” gerado aquando da publicação de *OQA?* se deveu parcialmente ao facto de esta obra ter sido primeiramente publicada truncada, o que distorceu o teor de *OQA?* e promoveu os subsequentes ataques a Tolstoi. A imprensa francesa publicou apenas um capítulo de *OQA?*, ainda inédito na Rússia e Inglaterra, e não surpreendentemente o capítulo escolhido foi aquele onde Tolstoi ridiculariza a poesia decadente dos simbolistas franceses (cf. Lev Tolstoi, “Editor’s Note”, *Recollections and Essays*, Aylmer Maude (ed. e trad.), Centenary Edition, Oxford: OUP, 1937, p. xv).

39 O enamoramento de Sofia Tolstaia pelo músico virtuoso Taniev.

dada a radicalidade com que Tolstoi nele disputa a legitimidade de uma “ciência do Belo” e dirime as bases do discurso crítico sobre as quais assentara até então a disciplina que agora o antologiza<sup>40</sup>. O lento processo de integração de *OQA?* no discurso sobre arte poderá, por outro lado, parecer menos insólito se tivermos em mente as transformações metodológicas e teóricas que, a partir da década de 50, imprimiram um novo curso à reflexão filosófica e ao discurso crítico sobre arte, particularmente no universo anglófono. Muitos autores e críticos de arte a trabalhar na tradição da filosofia analítica rejeitaram a abordagem da estética tradicional e a sua busca de propriedades intrínsecas em obras de arte. Importando para o domínio da estética as ideias sobre a linguagem do ‘segundo Wittgenstein’ – e o princípio tão glosado de que “o sentido de uma palavra é o seu uso”<sup>41</sup> – autores como Morris Weitz inauguraram formas de pensar, caracterizar e definir a arte que permitiram simultaneamente acomodar as novas formas artísticas que desafiavam as definições tradicionais de arte (*readymades*, *objets trouvés*, arte *pop*, etc.). Tolstoi, na sua revisão do domínio, repudia todas as abordagens teóricas ao fenómeno artístico (seja a tentativa de reduzir a arte à manifestação da Ideia, à imitação da natureza, à catarse fisiológica, ao prazer interessado ou desinteressado). De acordo com a leitura de Tolstoi, todas partem de uma mesma premissa falsa: a de que a arte deve ser definida em termos de uma teoria metafísica, qualificada depreciativamente como a “ciência do belo”, ou do que “é simplesmente agradável aos sentidos”, i.e., a Estética. Se o cepticismo de Tolstoi em relação à capacidade explicativa das teorias da arte desenvolvidas pelos filósofos britânicos e continentais ali citados o leva a concluir laconicamente que

---

40 Gary Saul Morson, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in ‘War and Peace’*, Aldershot: Scolar Press, 1988.

41 “Para uma *grande* classe de casos – embora não para *todos* – do emprego da palavra ‘sentido’ pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem.” Wittgenstein, *IF*, I, §43.

“não existe uma definição objectiva da arte” (*OQA?*, 33), Morris Weitz, num dos textos seminais da estética analítica, parte de uma posição compatível com a de Tolstoi e disputa mesmo a possibilidade *lógica* de definir o conceito de “arte”. Invocando os conceitos de “semelhanças de família” e de “jogo”, com os quais Wittgenstein disputa, nas *Investigações Filosóficas*, as teses essencialistas sobre a linguagem, Weitz argumenta que, não existindo uma propriedade comum a todos os objectos aos quais se aplica o termo “arte”, este é um conceito aberto e, como tal, impossível de ser definido. Weitz conclui que: “a teoria estética é uma tentativa fútil de definir aquilo que não pode ser definido, de estabelecer as condições necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando o seu uso revela e exige a sua abertura”<sup>42</sup>.

Uma vez que o tópico deste ensaio não é a teoria de Weitz, não pretendo objectar à sua conclusão, contrapondo que do facto de não ser possível identificar uma propriedade (observável) comum a todos os objectos de arte não se segue a impossibilidade de se construir uma definição de arte ou fazer generalizações sobre ela. Aproveito, porém, este parêntesis para fazer ainda notar que, como se espera vir a tornar claro, a teoria de arte de Tolstoi não se centra nas propriedades observáveis exibidas por determinadas obras artísticas.

Retomando o tópico sob discussão – o conflito entre arte e moral, subjacente à narrativa dicotómica sobre os dois Tolstoi –, poder-se-ia igualmente acrescentar que outros contos tardios que não apenas *A Morte de Ivan Ilitch* (1886) poderiam ser citados para tornar problemático o argumento de João Gaspar

---

42 Morris Weitz, “The Role of Aesthetics”, *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Peter Lamarque e Stein H. Olsen (eds.), Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 14. Mais adiante, no capítulo 3, regressaremos a *OQA?*.

Simões que afirma que um homem bom não produzirá um bom romance, porquanto “o papel fundamental da arte consiste na revelação do homem tal como é e não tal como desejaria poder ser”<sup>43</sup>. Com efeito, após o suposto “esgotamento da sensibilidade artística”, Tolstoi, o profeta da não-violência, não produziria apenas um “romance falhado” (i.e. *Ressurreição*) como produziria, *malgré lui même*, ou *malgré* a teoria ‘psicologista’ do biógrafo e editor de Fernando Pessoa, muitos outros contos e parábolas “sem par na literatura secular”<sup>44</sup>, pesem embora os veredictos menos favoráveis, recorrentes na história da recepção crítica da obra de Tolstoi pós-*Confissão*.

Sobre estes comentários, desfavoráveis à intromissão da moral (e não é claro ainda o que deveremos entender por isto) na obra tardia do autor, constata-se que é tão ou mais difícil isolar o artista do filósofo, destilando a literatura da doutrina, os enunciados ficcionais dos enunciados não-ficcionais (ou das “afirmações absolutas”<sup>45</sup>), nas obras tardias como nas obras anteriores. Tolstoi, o “apóstata da arte”, munido de uma inusitada autoridade moral – mesmo no contexto da tradição literária russa, historicamente pouco propensa a respeitar convenções ou categorias estéticas –, está presente desde os primórdios. A “retórica dos sermões”, através da qual Tolstoi parodia a ética do “*comme il faut*” na sua trilogia autobiográfica<sup>46</sup>, bem como as estratégias didáticas que visam implicar o leitor na narrativa, instando-o a aceitar a tese de que a experiência

---

43 João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 39.

44 H. O. Mounce. *Tolstoy On Aesthetics: What is Art?*, Aldershot: Ashgate, 2001, p. 2.

45 Gary Saul Morson analisa instâncias da “linguagem absoluta” de Tolstoi e insere-as numa estratégia do romance anti-convencional ou da narrativa didática. A análise incide em particular nas afirmações “categóricas”, que evadem a interpretação porque, tal como um mandamento bíblico, não podem ser interpretáveis ou falsificáveis (e.g. provérbios, epígrafes e citações bíblicas, silogismos, deduções matemáticas). Cf. Morson, “Tolstoy’s Absolut Language”, *op. cit.*, pp. 9-35.

46 Cf. Tolstoi, *Infância, Adolescência e Juventude* [*Detstvo, Otrochestvo, Iunost’*, 1852, 1854, 1856], Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Relógio d’Água, 2012.



estética é imoral<sup>47</sup>, ou ainda as citações bíblicas com as quais indica que as suas obras podem ser interpretadas, não como romances realistas, mas como textos religiosos, com uma mensagem moral<sup>48</sup>, não emergem no seguimento de uma crise de meia-idade, disfarçada de crise religiosa.

Poder-se-á igualmente acrescentar, por exemplo, que as reflexões do narrador ‘precoce’ de *Adolescência* em torno do ponto de vista solipsista e do cepticismo resultante do idealismo associado à filosofia de Schelling culminam, à semelhança das narrativas de outros protagonistas que se lhe seguiriam, com a apologia, não exactamente de um sistema filosófico, mas de uma forma de vida, cuja essência reside na “adoração do ideal da virtude e na convicção de que a finalidade da vida do homem é a de se aperfeiçoar continuamente”<sup>49</sup>. Esta convicção, não obstante o autoproclamado fracasso do narrador na sua concretização<sup>50</sup> e os diferentes enquadramentos teleológicos que receberá, atravessa toda a obra do autor, ficcional ou ensaística.

Aos leitores de *Confissão* não passarão despercebidos os pontos de contacto entre, por exemplo, as demandas filosóficas de Olenin, Pierre ou Levin, com os seus encontros com as ‘almas naturais’, integradas no seu contexto (Erochka, Platon Karataev e Theodore), e as deambulações do narrador de *Confissão* pelas “florestas” e “clareiras” dos saberes humanos, até descobrir, no meio dos mujiques, dos peregrinos ou iletrados, um novo modo de vida autêntico, religioso. Tais pontos de contacto, ou contiguidades temáticas, demonstram que

---

47 Cf. Gary Saul Morson, “The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction”, *Leo Tolstoy (Modern Critical Views)*, Harold Bloom (ed. e intro.), Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 175-190.

48 Andrew Wachtel, “Death and Resurrection in *Anna Karenina*”, *In the Shade of the Giant: Essays on Tolstoy*, Hugh McLean (ed.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989, p. 111.

49 Tolstói, *Infância, Adolescência e Juventude*, p. 206.

50 “Aliás, Deus é que sabe se esses sonhos nobres da juventude eram ridículos, e também quem será culpado de não terem chegado a realizar-se” (*idem, loc. cit.*).

*Confissão*, uma obra-prima da literatura religiosa, como bem sublinha H. O. Mounce, assinala mais uma nova articulação ou um novo ponto de vista do que uma ruptura radical com um passado de “esteta”, devotado ao cultivo de um estilo literário isento do didactismo que enforma as obras tardias. Na realidade, esta descontinuidade é reforçada pelo próprio autor em *Confissão*, bem como nas obras que se lhe seguiriam. Embora faça a ressalva de que transportara sempre os germes da “reviravolta” que se produziria na sua vida por volta dos seus cinquenta anos<sup>51</sup>, Tolstoi acentua-a naquela obra porventura mais para efeitos dramáticos do que de fidelidade biográfica, um vez que os problemas morais com os quais se debate durante a sua grande crise são, pesem embora as diferentes conclusões e os contextos distintos, da espécie dos dos seus protagonistas ficcionais: “qual o sentido da vida?”, “o que é a felicidade?”, “o que é o bem e o que é o mal?” e, fundamentalmente, “como agir?”.

Sobre o desenvolvimento do que foi denominado de “tolstoísmo”, ou a vertente do “cristianismo espiritual”, criticada por pensadores religiosos como Berdiaev ou Soloviov pela sua iconoclastia radical e pendor panteísta, e parodiada por G. K Chesterton num curto texto sobre o “culto da simplicidade” de Tolstoi e dos seus seguidores<sup>52</sup>, poder-se-á igualmente referir um trecho eloquente dos diários da juventude de Tolstoi. Numa entrada de 1855, em plena campanha da Crimeia, e muito antes da renúncia do suposto niilismo da juventude<sup>53</sup>, e da convicção de que o Cristianismo não é uma religião mística mas um

---

51 *Confissão*, pp. 103-104.

52 Cf. G. K. Chesterton, “The Cult of Simplicity” (1903), *Varied Types*. Chesterton também não poupa a tentativa de Tolstoi de purificar a tradição cristã dos seus elementos mais genuínos, isto é, do paradoxo e da poesia em *Orthodoxy* (1908).

53 Na Introdução a *AEQA*, Tolstoi começa por confessar que durante grande parte da sua vida fora um “niilista”, no sentido próprio da palavra, i.e., inteiramente desprovido de fé.

“conhecimento da vida”<sup>54</sup>, o futuro tradutor dos evangelhos formula explicitamente o desejo de dedicar a sua vida à realização de uma “ideia grandiosa”, que surgira no seguimento de uma conversa sobre religião:

[...] fundar uma nova religião que corresponda ao estado em que a humanidade se encontra no presente – a religião de Cristo, mas purgada de superstições e misticismo, uma religião prática, não prometendo felicidade futura, mas oferecendo felicidade na terra [...]. Trabalhar *conscientemente* para a união da humanidade através da religião é a base da ideia que espero venha a absorver-me<sup>55</sup>.

Estas palavras revelar-se-iam estranhamente certas se tivermos em vista que Tolstoi, décadas mais tarde, se iria dedicar – com a temeridade de um “oficial de artilharia que resolveu traduzir por si mesmo um livro em grego”<sup>56</sup> – a purgar os Evangelhos das suas conotações metafísicas e teológicas e a glosar em diferentes escritos a ideia de que a essência da “religião de Cristo” não é um manual de regras divinas, utópicas, mas a “mais completa *doutrina de vida*, a partir da qual todas as actividades mais nobres da humanidade em matéria de política, ciência, poesia e filosofia instintivamente derivam.”<sup>57</sup> Tais palavras revelar-se-iam ainda proféticas se recordarmos um aspecto que as vicissitudes da recepção da obra de Tolstoi, quer no Ocidente, quer na União Soviética, relegariam para uma nota de rodapé sobre as excentricidades da história da literatura, i.e., o estatuto messiânico que Tolstoi, o “Santo Lev”, adquirira nos

---

54 [*razumeniem jizni*]: termo usado em *Os Meus Evangelhos*, com o qual Tolstoi traduz o “Verbo” de João.

55 Entrada de Março de 1855, *Tolstoy's Diaries*, vol I, R. F. Christian (ed. e trad.), London: Athlone Press, 1985, p. 101. Cinco anos mais tarde, uma outra entrada de Outubro de 1860, depois da morte do irmão favorito Nikolai, e antes da publicação de *La vie de Jesus*, de Renan (1863), Tolstoi revisita a ideia e acrescenta o seguinte: “Estou a tentar escrever, motivar-me, mas sem sucesso, pelo único motivo que não consigo atribuir ao meu trabalho a importância que é necessária para ter o poder e a paciência para escrever. Durante o funeral, ocorreu-me a ideia de escrever um evangelho materialista, a vida de Cristo – um Materialista.” (cf. Birukov, *op. cit.*, p. 287).

56 Tolstoi refere-se à sua tradução dos Evangelhos desta forma.

57 Tolstoi, *The Gospel in Brief* [*Kratkoe izlozhenie Evangelii*, 1881], Isabel Hapgood (trad.), Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997, p. 32, itálicos meus. Original disponível em versão electrónica em: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1380.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1380.shtml)

finais do século XIX. Os frutos do seu labor, simultaneamente teológico e linguístico, em torno dos Evangelhos, bem como o activismo em prol da causa da não-violência, tinham-lhe granjeado o epíteto de “O Profeta da Rússia”, e os seus escritos religiosos eram lidos por esse mundo fora como verdadeiras “encíclicas de uma grandiosa igreja – a igreja da humanidade”<sup>58</sup>. Embora Tolstoi repudiasse a existência de uma “doutrina tolstoiana”<sup>59</sup>, a versão do cristianismo que emerge das suas investigações seria, com efeito, erigida numa nova religião por um séquito de fiéis seguidores – esses “puritanos histriónicos”, os “novos Quakers” do século XX, na síntese que G. K. Chesterton faz do movimento tolstoiano<sup>60</sup>. Sob a égide de Vladimir Tchertkov, o divulgador mais fervoroso do “tolstoísmo” no Ocidente, e com o beneplácito de Tolstoi, este movimento, que não sobreviveria muito tempo à morte do seu mentor, em 1910, nem à revolução soviética, resultaria no estabelecimento de inúmeras colónias e comunas clandestinas, não apenas na Rússia, mas também na Bulgária, em Inglaterra ou no Canadá<sup>61</sup>.

As sucessivas crises existenciais que surgem da demanda pelo sentido da vida, que todos os heróis ficcionais de Tolstoi empreendem, de um modo mais ou menos biográfico, não são assim radicalmente abandonadas nas obras pós-conversão. Passam antes a ser relatadas predominantemente na primeira pessoa, no contexto do ensaio e do conto, e através já não de uma galeria infindável de

---

58 É assim que Hamlin Gardner descreve a sua leitura dos artigos e ensaios religiosos de Tolstoi. “The Reformer Tolstoy”, *Recollections and Essays*, Aylmer Maude (trad. e ed.), Oxford: OUP, 1937, pp. vii-viii.

59 “[N]ão existe nenhum tolstoísmo ou uma doutrina minha, e nunca existiu; existe apenas um ensinamento universal da verdade tal como expresso de um modo particularmente claro para mim e para todos nós nos Evangelhos”. (*Tolstoy’s Diaries*, vol. I, p. 255)

60 G. K. Chesterton, “The Cult of Simplicity”, *Varied Types*, Teddington: The Echo Library, 2006, p. 40.

61 O segundo *ashram* fundado por Gandhi na África do Sul, no Transvaal, em 1910, seria baptizado com o nome de Tolstoi em homenagem ao defensor da doutrina da não-violência, que tanto influenciaria o método de protesto do herói da independência indiana.

personagens que revelam através do “monólogo interior”<sup>62</sup> a sua corrente de consciência.

No período em que compunha *Guerra e Paz* (1863-69), Tolstoi insurgia-se contra as propostas dos “críticos radicais” de que a arte deveria ter um uso imediato, social e político, e afirmava antes os “interesses humanos eternos” com que a literatura deveria ocupar-se, sendo que estes “interesses” não poderiam ser dissociados da busca da verdade e do bem. Contrariamente ao que se poderia esperar, esta posição não é incompatível com a proposta mais tardia de *OQA?*.

Muito antes das formulações que o tópico da condenação da arte moderna viria a receber nos seus escritos tardios sobre arte, e que serão revisitados nesta tese, Tolstoi, em resposta a uma carta de Fet, onde o amigo e poeta criticava *Polikuchka* (1861) pela sordidez da sua caracterização realista e desapiedada, ostenta já a atitude deflacionista relativamente à arte, que viria a agudizar-se até culminar nas afirmações polémicas, distribuídas pelos seus diários e cartas, com as quais questionará os fundamentos de toda a estética ocidental em *OQA?* e em *Shakespeare e o Teatro* (1903):

Vivo agora num mundo tão remoto da literatura e dos seus críticos que ao receber uma carta como a sua o meu primeiro sentimento foi de inteira perplexidade. Quem é esta pessoa que escreveu *Cossacos* e *Polikuchka*? E o que há a discutir sobre eles? O papel faz com que qualquer coisa perdure e os editores pagam e imprimem seja o que for [...] mas quando se alcança o sentido daquilo que você diz, quando vasculhamos na nossa própria mente e encontramos, algures num recanto, entre outros há muito olvidados disparates, alguma coisa indefinida rotulada de *arte*. [...] Evidentemente, tem toda a razão. Mas também não há muitos leitores como você. *Polikuchka* é uma bagatela sobre a primeira coisa que vem à cabeça de um homem que “brande uma boa caneta” nas mãos [...]<sup>63</sup>.

A concepção da literatura como a afirmação de disparates, como o

---

62 [*vnutrennego monologa*], expressão primeiro empregue por Nikolai G. Tchernychevski na sua análise dos contos de *Sevastopol*, para designar a qualidade única da caracterização psicológica das personagens de Tolstoi.

63 Carta a A. A. Fet de Maio de 1963, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 180.

tagarelar inconsequente de alguém que não sabe o que está a dizer, confundindo aparências com realidade<sup>64</sup>, ilusões com impressões verdadeiras da vida, ou como os malabarismos sonoros de alguém que tenta entreter o seu público a todo o custo, não surge na sequência de um suposto esgotamento criativo, após o qual Tolstoi se refugia na escrita de ensaios didácticos e de virulentos ataques contra o cânone ocidental. Antes, vai sendo testada à medida que se experimentam modos literários, ou géneros, que permitam continuar a reivindicar-se que o herói, o protagonista da literatura, é e deverá ser sempre a Verdade<sup>65</sup>, seja este não despreciando feito realizado através da transcrição do mundo dos sonhos e da consciência, do tratamento dickensiano das memórias de infância, da reportagem de guerra, do ensaio ou epílogo filosófico, do registo confessional ou das adaptações de contos e lendas populares, de Esopo e dos Quatro Evangelistas.

A imagem ainda persistente de um Tolstoi literário, defensor da liberdade artística contra os chamados “críticos cívicos” (ou críticos radicais) que defendiam a subordinação da literatura à política (fase 1), e de um Tolstoi filosófico que, desinspirado, se vira para o fanatismo panfletário, tornando-se no profeta de um Evangelho literalista (fase 2), contraria a evidência de que ao escritor – mesmo ao mais comprometido com as poéticas românticas do inefável ou com os rigores da teologia apofática –, será difícil manter o voto de silêncio sem sacrificar por completo a literatura. A visão segundo a qual Tolstoi, à época da publicação de *Anna Karenina*, continuava a ser considerado – correctamente – pela crítica

---

64 Nos capítulos 3 e 4, no âmbito da discussão de alguns aspectos da teoria de arte de Tolstoi, procurar-se-á analisar esta ideia recorrente, não como uma caracterização estável da literatura, facto este refutável a partir dos argumentos avançados em *OQA?*, mas como tendo uma função propedêutica: a de preparar, quer autor, quer público, para a necessidade de reavaliar o papel e estatuto da arte em geral e da literatura em particular.

65 A célebre frase que encerra “Sevastopol em Maio”: “*Geroi je moei povesti, kotorogo ia liubliu vsemi silami duchi, kotorogo staralsia vosproizvesti vo vsei krasote ego i kotoryi vseгда byl, est' i budet prekrasen*, - *Pravda*.” Cf. Tolstoi, “Sevastopol v mae” (1855), disponível em: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_0270.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0270.shtml).

contemporânea como um dos “paladinos mais ardentes” da “pura arte”<sup>66</sup>, “o protagonista da posição da arte pela arte, o representante da pura criatividade, liberta de toda a tendenciosidade ou doutrina”<sup>67</sup> que a corromperiam na fase posterior, quando a fé religiosa destrona a fé na literatura, não se coaduna com o *corpus* tolstoiano nem com as vicissitudes da sua recepção crítica. Como já referido, o conflito entre dois tipos de fé, ou entre dois objectos de fé<sup>68</sup>, sobre o qual assenta a narrativa dicotómica dos dois Tolstoi, surge corroborado pela terminologia religiosa empregue por Tolstoi em *Confissão* para falar da inabalável “fé [vera] na importância da poesia”, que será repudiada pela fé [vera] verdadeira, a fé em Deus da sua infância, redescoberta após a grande crise espiritual e existencial<sup>69</sup>. Porém, verifica-se que a crítica contemporânea, à semelhança do próprio autor em momentos diferentes da sua carreira, estava longe deste consenso relativamente aos méritos artísticos das obras pré-conversão e aos deméritos das obras pós-conversão. Os comentários, a correspondência, os artigos e as resenhas coligadas por Boris Eikhenbaum, Alymer Maude e pelos editores de *Tolstoy: The Critical Heritage* (1978) permitem constatar que os sucessos literários de Tolstoi, particularmente dos seus dois grandes romances, fizeram-se acompanhar de polémicas acesas em torno do seu défice de “pureza artística” e das características que deveriam presidir à escrita nos moldes do romance realista. O facto de estas obras estarem hoje “pacificadas”, e integrarem majestosamente o cânone da

---

66 Henri Troyat, *Tolstoy [Tolstoi]*, New York: Grove Press, 1967, p. 191.

67 Citado em Don Geiger, “Tolstoy as Defender of a ‘Pure Art’ That Unwraps Something”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 1, Autumn, 1961, p. 81.

68 Este conflito surge sob uma outra formulação numa das primeiras entradas do diário de Tolstoi de 1852, quando, no seu habitual exercício de auto-escrutínio, compara diferentes objectos de fé e conclui que se o “homem que tem por objecto a felicidade dos outros é virtuoso; aquele que tem por objecto Deus é grandioso”. Citado em Birukov, *op. cit.*, p. 148.

69 Na análise de William James sobre os representantes do “divided self, esta rejeição resulta de um processo exemplar de unificação de uma representação dicotómica do mundo ou “de uma personalidade heterogénea encontrando tardia e lentamente a sua unidade e equilíbrio.” (James, *op. cit.*, p. 186), isto é, de conversão religiosa.

literatura ocidental, definindo mesmo o género romanesco, permite facilmente esquecer que foram inicialmente recebidas pelos seus primeiros leitores, particularmente *Guerra e Paz*, com inteira perplexidade e estranhamento: “O próprio autor aparentemente não sabe como definir a sua obra; o título diz simplesmente que é *1805*, pelo Conde Tolstoi”<sup>70</sup>.

À ambiguidade do título sob o qual *Guerra e Paz* foi inicialmente publicado, e que em nada contribuía para esclarecer o género a que pertenceria – tanto mais que Tolstoi proibira ao editor d’*O Mensageiro Russo* acrescentar o subtítulo “romance” –, muitos outros elementos conspiravam para tornar aquela obra inclassificável e até ilegível para os seus leitores, russos e ocidentais: desde a incorporação, num eventual “romance de família”, de materiais biográficos e não-ficcionais (crónicas familiares, dissertações filosóficas, documentos históricos, ilustrações de mapas ou descrições de operações militares), até à tão lamentada ausência de unidade temática e de estrutura. Ou, facto não menos perturbador para os seus primeiros leitores, mesmo no contexto de uma obra cuja primeira cena se desenrola numa amálgama interlinguística, e cuja frase inaugural exigia uma nota de rodapé do autor com a tradução para a língua russa, “por algum capricho inexplicável, metade das personagens fala em francês e toda a sua correspondência é feita em francês, de modo que praticamente um terço do livro está escrito em francês”<sup>71</sup>. A recepção crítica de *1805*, mais tarde publicado em forma de livro sob um título tão ou mais enigmático quanto o seu estatuto ficcional (*Guerra e Paz*), estava portanto longe de reunir consenso: “Não conseguimos situar esta obra em

---

70 Citado em Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties* [*Lev Tolstoi: chestidesiatye gody*, 1931], Duffield White (trad.), Ann Arbor: Ardis Publishers, 1982, p. 169.

71 Eikhenbaum, *loc. cit.* Embora exagerada, a estimativa deste recenseador revela o estranhamento com que o bilíngüismo de *Guerra e Paz* foi recebido. Ou, melhor, o seu multilingüismo, dado que o russo e o alfabeto cirílico alternam não só com o alfabeto latino do francês, mas com o do inglês, alemão, italiano e ainda, como Eikhenbaum faz notar, com uma língua macarrónica, um russo galicizado. (*idem*, p. 241)



qualquer dos géneros literários familiares. Não é uma crónica nem um romance histórico. Embora na forma se aproxime razoavelmente do último, em conteúdo está desprovido de qualquer unidade dramática; a acção não tem qualquer direcção; não existe um início, uma intriga e um desenlace”<sup>72</sup>.

Neste contexto, as referidas caracterizações de Tolstoi como proponente, no seu período áureo, da teoria da “arte pela arte”, que se apoiam no auto-retrato dicotómico delineado em *Confissão* e no discurso de Tolstoi proferido aquando da sua admissão na Sociedade Moscovita dos Amigos da Literatura Russa, em 1859, parecem pouco ajustadas. Este discurso, intitulado “A Supremacia do Elemento Artístico na Literatura”, aproxima de facto Tolstoi da facção representada pelo “seu precioso triunvirato”<sup>73</sup> de críticos esteticistas, que defendiam, contra a teoria da “arte pela política” dos críticos sociais emergentes, uma concepção de literatura liberta da necessidade de qualquer justificação ou finalidade exteriores a si mesma. Embora na biografia autorizada de Paul Birukov, um dos discípulos do “tolstoísmo” e amigo de Tolstoi, nos ser dito que nenhuma cópia integral deste discurso sobreviveu<sup>74</sup>, a reacção de A. S. Khomiakov ao discurso de Tolstoi oferece dados importantes relativamente às ideias por este avançadas.

Ao contra-argumentar a favor da matização da posição idealista defendida por Tolstoi, na esteira dos estetas alemães, alertando para o facto de que “nas letras o eterno e o artístico absorvem inevitavelmente o temporário e transitório [...] e que as diversas correntes do domínio das letras humanas

---

72 N. D. Akhcharumov em *Tolstoy: The Critical Heritage*, A. V. Knowles (ed.), London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 91.

73 É desta forma que Tolstoi se refere a Botkin, Annenkov e Drujinin, os “críticos estéticos” que gravitavam em redor de Turguenev, num movimento de defesa da arte pela arte contra Tchernychevski. Cf. *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 91.

74 Birukov, *op. cit.*, p. 264.

constantemente fluem juntas e formam uma corrente harmoniosa”<sup>75</sup>, a reacção de Khomiakov parece confirmar o esteticismo defendido por Tolstoi na fase inicial da sua carreira literária, pelo menos em teoria.

Ao questionar o isolamento de Tolstoi face à tendência a que este depreciativamente chama no seu discurso “literatura denunciadora”<sup>76</sup>, a resposta de Khomiakov sublinha as qualidades inovadoras da sua escrita, ideia esta já antes expressa pelo poeta e editor da revista que publica os seus primeiros “artigos”, associando o carácter inédito das narrativas de *Sevastopol* ao facto de que a verdade na forma apresentada pelo seu autor “é uma coisa bastante nova para nós”<sup>77</sup>. Permite-nos também inferir que a recusa de Tolstoi em subscrever os ditames da “literatura denunciadora” se deve mais à rejeição da apologia da realidade em detrimento da sua reprodução através da arte do que a uma putativa defesa da supremacia da arte e da beleza, a qual estaria, para mais, na origem de obras “inferiores” como “Albert” (1857) ou “Três Mortes” (1858)<sup>78</sup>.

Tolstoi poderá confessar ao romancista e crítico literário A. V. Druzhinin que “a vida é curta, e desperdiçá-la na minha idade adulta a escrever o tipo de histórias que costumava escrever faz-me sentir envergonhado [...]. Não consigo realmente levantar um dedo que seja para escrever histórias que sejam muito agradáveis de ler, agora que tenho 31 anos”<sup>79</sup>. Afirmações como esta estão, contudo, longe de serem lidas correctamente como a renúncia ao movimento da “arte pela arte”, nos moldes subscritos por Drujinin e pelos outros ‘críticos

---

75 *Idem*, p. 266.

76 Assim um escritor, um servidor da pura arte torna-se por vezes num acutilante crítico social [...] Permita-me, Conde, que o tome como exemplo [...] Agora, com o retrato do cocheiro tuberculoso que morre sobre o fogão no meio dos seus companheiros, claramente indiferentes aos seus padecimentos, não é possível que tenha revelado alguma doença social, alguma espécie de vício?”. (O “retrato” aludido é a morte do cocheiro em “Três Mortes”) Birukov, *op. cit.*, p. 266.

77 Carta de N. A. Nekrasov a Tolstoi, citada em Birukov, *op. cit.*, p. 184, meus itálicos.

78 Rejeitadas pelo editor d’*O Contemporâneo*, Nekrasov.

79 Carta de 9 de Outubro de 1859, *Tolstoy’s Letters*, vol. I, p. 129.

estéticos' russos, muito menos nos de Théophile Gautier ou Oscar Wilde.

Em resposta a um dos simpatizantes do “utilitarismo social”, o escritor e jornalista P. D. Boborykin, que submetera dois dos seus romances à sua apreciação, Tolstoi rejeita o credo dos escritores “progressistas”, que aspira reformar a sociedade através de uma arte comprometida, e diz:

[M]as estes problemas [do *zemstvo*, da literatura e da emancipação das mulheres, etc.] não só não são interessantes no mundo da arte; eles não têm ali qualquer lugar. [...] Os fins da arte são incomensuráveis (como os matemáticos dizem) com fins sociais. A finalidade de um artista não é resolver irrefutavelmente um problema, mas fazer com que as pessoas amem a vida em todas as suas infinitas e inesgotáveis manifestações. Se me viessem dizer que eu era capaz de escrever um romance em que poderia estabelecer de modo irrefutável o que me parecia ser o ponto de vista correcto em relação a todos os problemas sociais, eu nem sequer dedicaria duas horas a tal romance; mas se viessem a dizer-me que o que deveria escrever seria lido daqui a vinte anos por aqueles que agora são crianças e que eles ririam e chorariam ao lê-lo, e amariam a vida, eu dedicar-lhe-ia toda a minha vida e todas as minhas energias<sup>80</sup>.

Se, por um lado, antes de publicar os romances que consolidariam a sua posição de “o grande escritor da Rússia”, Tolstoi, no credo artístico acima transcrito, afirma a sua relutância em equiparar o romance a uma qualquer função social ou didáctica, por outro, reivindica que a literatura, a grande literatura, deve “reflectir os interesses humanos eternos”<sup>81</sup>.

Esta visão sobre os interesses eternos que determinada literatura forçosamente reflecte, e que curiosamente se harmoniza com o que Tolstoi defenderá em *OQA?*, quando estipula os critérios para a avaliação da arte, perdura através de um dos temas perenes da sua obra (ficcional e ensaística): o conflito entre arte verdadeira e arte contrafeita. Tal conflito, possivelmente subjacente à

---

80 Carta a P. D. Boborykin, Julho-Agosto de 1865, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 197.

81 “A maior parte do público crê agora que o problema de toda a literatura consiste apenas na denúncia do mal, no seu debate e na sua correcção, em suma, na estimulação do sentimento cívico na sociedade [...] Há uma outra espécie de literatura, reflectindo os interesses eternos e universais [...] uma literatura acessível a todas as pessoas e a todas as épocas”. (Tolstoi citado em Ernest J. Simmons, *Tolstoy*, London e Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 53)

criação artística, resultaria, após uma longa reflexão sobre as questões da arte, na crítica feroz de *OQA?*, e dos seus escritos autobiográficos, dirigida aos proponentes da “arte pela arte”: “Nada contribui mais para uma vida tranquila e egoísta do que a ocupação da arte pela arte. Os déspotas e os vilões devem certamente adorar a arte”<sup>82</sup>.

Por este mesmo motivo, depois da publicação de “Sevastopol em Maio”, cujo retrato pouco idealizado da guerra, da vida militar e do “patriotismo” não poderia por motivos evidentes obter o mesmo sucesso junto do czar que a primeira seqüela obtivera, Tolstoi exprime a sua indignação face aos cortes impostos pelo omnipresente censor do governo aos seus “artigos”, acrescentando: “Mas é o meu desejo que a Rússia possa sempre ter estes escritores morais. Eu não posso, contudo, ser um escritor delicado, e não posso escrever bagatelas vazias, sem ideias, e acima de tudo sem qualquer finalidade”<sup>83</sup>.

O facto de Tolstoi vir a incluir-se retrospectivamente, e à semelhança de outro autor de confissões, na categoria dos altos representantes do culto da poesia, daqueles que exercitam e se comprazem com ficções poéticas, com “o que agrada por si mesmo”, na definição de Santo Agostinho, grafando a Beleza com maiúscula para a erigir numa nova religião, transformando deste modo idólatra a arte num objecto de contemplação religiosa, deverá ser encarado com cautela. Resulta mais de um exercício dramático de autocritica, característico de *Confissão* e, provavelmente, de qualquer relato na primeira pessoa, do que de uma suposta sanção de uma arte sem outro propósito a não ser o de servir em regime de exclusividade a Beleza, o símbolo perceptível ou sensível da moralidade.

Verifica-se que os mesmos críticos que receberam os romances da “fase

---

82 *Tolstoy's Diaries*, vol II, p. 447.

83 Entrada de 17 Setembro de 1855, *Tolstoy's Diaries*, vol. I, p. 107.

pré-conversão” de Tolstoi com reservas quanto à sua integridade artística, comprometida por neles serem formuladas, com uma prodigalidade excessiva, até mesmo para um autor russo – tanto mais herdeiro de Puckhin, Herzen ou Gogol –, teses ou asserções literais, juízos morais e filosóficos, parecem subitamente legitimados a partir do momento em que o próprio autor anuncia a presumível vitória da ética sobre a estética e a firme intenção de dedicar o seu tempo a actividades mais sérias do que a escrita de ficções.

Desde a exclamação horrorizada de Flaubert diante das digressões de *Guerra e Paz* – “ah, mas ele filosofa!” –, e o “monstro de aborrecimento” que, segundo André Gide, elas representam, passando pelos “enormes monstros, soltos e descosidos” com que Henry James baptiza os romances “sem sentido” de Tolstoi, os quais, por seu turno, Dostoevski baptiza de “poemas claros e luminosos”, ou ainda à entusiástica injunção de Matthew Arnold para que não se leia *Anna Karenina*, esse “longo sermão travestido de ficção” na apreciação de Lev Chestov, como uma obra de arte, mas como um pedaço de vida, a recepção crítica da obra de Tolstoi tece-se não apenas em redor da questão do género, mas fundamentalmente em redor do conflito entre arte e moral, entre ficção e filosofia.

Se *Guerra e Paz* não pode ser catalogado “em qualquer outro dos géneros literários vulgares”<sup>84</sup>, e os seus contos ou “artigos” são esvaziados de conteúdo por uma análise psicológica que se transforma numa bizarria, numa “análise da análise”<sup>85</sup>, esta ambiguidade não parece constituir um problema para Tolstoi. Na

---

84 Akhcharumov, em *Tolstoy: The Critical Heritage*, p. 91.

85 Grigorev, em *Tolstoy: The Critical Heritage*, p. 69. Além de alertar Tolstoi para a necessidade de cultivar um estilo mais elegante e uma sintaxe mais cuidada, Drujinin também já o tinha aconselhado a refrear os poderes da sua mente analítica. A famosa subtilidade com que o autor de *Infância* analisa os estados de consciência das suas personagens não deveria tornar-se num defeito estético: “Algumas vezes você está inclinado a dizer ‘A coxa deste ou daquele indivíduo indicava que ele desejava viajar para a Índia.’” Carta de A. Drujinin a Tolstoi (1856), citada em Birukov, *op. cit.*, p. 212.

defesa do seu primeiro grande romance, publicada em 1868, Tolstoi nega seraficamente a necessidade de recorrer a quaisquer convenções literárias, incluindo a forma do romance (europeu), e afirma aquilo que ele *não é*: “nem um romance, nem um *poema* nem ainda menos uma crónica histórica [...] é o que o autor quis, e conseguiu exprimir, na forma em que o exprimiu. Tal declaração de desrespeito, por parte do autor, pelas formas convencionais da prosa ficcional poderia ter parecido presunçosa, não fora ela deliberada”<sup>86</sup>.

Mesmo o romancista Ivan Bunin, não obstante a proclamada dívida para com o seu mestre, confessaria que empreenderia com entusiasmo a tarefa que só um grande artista poderia ousar: reescrever *Anna Karenina* de modo a purgá-lo de todo o desperdício, de todos os insensatos sacrifícios da integridade estética, ou seja, de toda a filosofia que o autor não se abstivera de destilar para os seus grandes romances, *Ressurreição* incluído<sup>87</sup>.

Contudo, não obstante a indiferença de Tolstoi diante das críticas ao que é a deliberada contaminação dos géneros, ou ainda o que também foi perspectivado, na esteira de Boris Eikhenbaum, como uma tentativa de purificar as formas literárias românticas, particularmente as herdadas de Puchkin, das suas lacunas éticas<sup>88</sup>, é inegável que *Confissão* assinala uma viragem na obra (e vida) do seu autor. Mesmo no caso de se optar por abordar determinados tópicos a partir de uma visão de conjunto da obra de Tolstoi, postulando uma linha de continuidade (o que não equivale a ler a sua produção literária como uma instância de uma teoria ou a ignorar as rupturas que a acompanham), tal abordagem não

---

86 Tolstoi, “*Neskol’ko slov po povodu knigi ‘Voina i mir’*” [“Algumas Palavras sobre o livro ‘Guerra e Paz’”], *Tolstoy: The Critical Heritage*, p. 125.

87 Cf. Ivan Bunin, “Editor’s Introduction”, *The Liberation of Tolstoy, A Tale of Two Writers* [Osvobojdenie Tolstogo, 1937], Thomas Gaiton Marullo e Vladimir T. Khmelkov (ed., trad., intro. e notas), Evanston: Northwestern UP, 2001, p. xxi.

88 É esta a leitura de David Herman em “Stricken by Infection: Art and Adultery in *Anna Karenina* and *Kreutzer Sonata*”, *Slavic Review*, no. 56, Spring, 1997, pp. 15-36.

implica ignorar as alterações evidentes que ocorrem nas últimas décadas da sua carreira.

Poderemos até dizer, como G. S. Morson, que será preciso ser-se um verdadeiro entusiasta para não detectar o “declínio novelesco” e que, enquanto no período inicial, os ensaios didáticos e a ficção moralista menor ocupam o pano de fundo, no período tardio, “obras de ficção grandiosas emergem como ilhas num oceano de dogmatismo”<sup>89</sup>.

As dissertações filosóficas, apenas escandalosamente aos seus “quase-romances”, ou inesperadamente inseridas no meio da narrativa, passam a surgir no seu contexto próprio: o ensaio ou o relato confessional. Simultaneamente, o conto tradicional torna-se no modelo a ser cultivado. Salvo raras exceções<sup>90</sup>, Tolstoi abandona a visão sinóptica que congrega os diferentes pontos de vista e a anotação obsessivamente precisa dos conteúdos privados das personagens de forma a caracterizar os problemas morais insolúveis quando se procura o bem através da razão iluminista (filosofia), ou da arte romântica (beleza). Das ideias sobre comunicação artística exploradas no “intervalo italiano” em *Anna Karenina*<sup>91</sup>, onde se delineia uma espécie de sociologia da arte em miniatura e se reflecte acerca dos debates sobre pintura religiosa em curso entre a *intelligentsia* russa, passa-se para o *OQA*?. Aqui, as divagações sobre a natureza da arte esparsas pelos romances anteriores passam a integrar uma visão unificada sobre a natureza, o valor e o papel que a arte ocupa, ou deverá ocupar, na vida humana.

Se as obras que o tinham consagrado são rejeitadas – à semelhança de

---

89 Gary Saul Morson, “The Tolstoy Questions: Reflections on the Silbajoris Theses” (Review Article), *Tolstoy Studies Journal*, vol. IV, 1991, p.116.

90 Tal como *Ressurreição*, as novelas *Sonata a Kreutzer*, e mesmo *A Morte de Ivan Ilitch* não são propriamente exemplos de economia narrativa. É de referir que estas exceções eram inseridas pelo seu autor na lista de ‘recaídas conscientes’ na “literatura decadente” – obras destinadas para o seu “círculo de almas perdidas”.

91 Cf. *Anna Karenina*, parte V, caps. VII-X.

todas as suas antigas paixões musicais e literárias, exceptuando-se pouco mais do que as narrativas bíblicas ou *A Cabana do Pai Tomás* – como prolixas, retóricas, cerebrais, ininteligíveis, ou meros disparates, para passar a explorar outros géneros (ficcionais ou não) mais modestos em tamanho, estrutura e estilo, esta transição não deve ser, porém, equacionada com o que muitos críticos qualificavam, e continuam a qualificar, apoiados nas muitas entradas dos diários que mencionam projectos artísticos nunca concretizados, de tentativas malogradas de regressar aos tempos áureos da “arte pela arte”, ao período em que Tolstoi não tinha ainda abdicado dos prazeres artísticos para os subordinar a um credo ou ideário moral, incompatíveis com a arte da ficção. Tal análise, além de pressupor a antinomia que tem vindo a ser questionada, pressupõe também que ao autor de *Confissão*, *Os Meus Evangelhos*, *OQA?*, *A Morte de Ivan Ilitch*, *Sonata a Kreutzer* ou *Hadji-Murat* nunca teria sido dada atenção, não fosse o caso de ter assinado obras como *Guerra e Paz* ou *Anna Karenina*.

Poder-se-á ainda acrescentar que muitos dos contos populares, os mais emblemáticos reunidos sob o título de *Vinte e Três Narrativas*, escritos na suposta fase de esgotamento criativo, não só se tornariam modelos para escritores como James Joyce, Ernest Hemingway ou ainda Wittgenstein, como podem, não obstante a sua simplicidade estilística e o intuito edificante, ser avaliados paradoxalmente como mais ambiciosos em termos artísticos. Verifica-se que, à semelhança de *Hadji-Murat*, contos como “Ivan, o Tolo” (1885), “De quanta terra precisa um homem” (1886) ou o póstumo “Aliocha” (1905), resultam precisamente daquilo que os primeiros críticos dos romances realistas atípicos de Tolstoi, incluindo o próprio autor, em *OQA?*, defendiam como indispensável para poderem aceder à categoria de “pura arte” (embora tal expressão denote coisas



diferentes para uns e outro): a eliminação do desperdício, seja este a intromissão da filosofia e moral (e do autor empírico), ou a *particularidade* das personagens.

\*\*

Com este preâmbulo sobre as vicissitudes da recepção da obra de Tolstoi, sem pretensões de exaurir os problemas recorrentes que a obra de Tolstoi suscita, e dado o escopo e o objectivo desta tese, pretende-se abrir caminho para a discussão que se segue. Estarão os críticos que, apoiando-se numa concepção de “literatura pura”, associam as “infelicidades artísticas” dos ‘quase-romances’ de Tolstoi à interferência da filosofia e da moral, a falar da mesma coisa do que Tolstoi, quando este rejeita toda a sua produção literária como lixo ou disparate para se dedicar – *quase* exclusivamente – à filosofia moral?

A possibilidade de que estes autores possam estar certos, mas pelas razões erradas, será abordada à medida que se forem identificando os motivos pelos quais um certo tipo de ficção passa a ser considerado por Tolstoi uma “ocupação fútil”, nada mais do que uma “ilusão induzida por um processo de hipnose que consiste em atribuir um significado virtuoso a diligências egotistas”<sup>92</sup>. Neste contexto, não me parece necessário disputar os argumentos que caracterizam o “ângulo novo e útil” a partir do qual Tolstoi projecta escrever novas obras literárias, incluindo romances<sup>93</sup>, como a trágica vitória do fanático religioso sobre o humanista enamorado pela totalidade da vida, ou, usando a célebre analogia clássica de Isaiah Berlin da vitória do ouriço, que “sabe uma *só grande coisa*”, sobre a raposa, “que sabe *muitas coisas*”, do triunfo, em suma, do

---

<sup>92</sup> *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 422.

<sup>93</sup> *Tolstoy's Letters*, vol. II, p. 441.

ponto de vista unificado sobre o plural, da filosofia sobre a poesia, da moral sobre a ficção<sup>94</sup>. (Sublinhe-se que Tolstoi reflecte sobre esta relação em termos semelhantes aos de Berlin: “O artista, ou poeta, e o matemático, ou académico. O poeta não pode fazer o trabalho do académico, porque não consegue ver uma coisa só e deixar de ver todas as coisas. O académico não pode fazer o trabalho do poeta porque vê sempre uma coisa só, e não consegue ver tudo”).<sup>95</sup>

Porque o meu objecto de estudo não é a filosofia da história (ou, melhor, a sua negação), discutida nos epílogos de *Guerra e Paz*, nem a existência ou não de “leis históricas” que descrevam os destinos individuais e colectivos das nações, parece-me mais profícuo começar por tentar perceber em que é que, segundo o próprio autor, consistirá esse novo ângulo a partir do qual planeia escrever um romance, vasto e livre como *Ana Karenina*.

Importa agora referir as importantes pistas deixadas por Tolstoi nos escritos em que alude, à semelhança da tipologia de leitores estabelecida no prefácio de *Os Meus Evangelhos*, a uma tipologia de escrita. Esta alusão a espécies de escrita distintas poderá lançar alguma luz sobre os motivos ínvios por detrás da aparente declaração de guerra do fanático iconoclasta à literatura, ou melhor, a uma certa literatura escrita a partir de um ângulo considerado incorrecto de acordo com as novas exigências a que o autor submete a sua escrita e a arte em geral.

Depois de constatar, na mesma carta em que menciona o “ângulo novo e útil” que procura para poder escrever com liberdade, o estranho facto de que os livros que mais lê e admira são os livros que não foram escritos, dando como

---

94 Cf. Isaiah Berlin, “The Hedgehog and the Fox”, *Russian Thinkers*, Henry Hardy and Aileen Kelly (eds.), Aileen Kelly (intro.), London: Penguin Books, 2008, pp. 24-92.

95 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 514.

exemplo os Profetas, os Evangelhos, Confúcio, Lao Tzu, Sócrates, e incluindo Marco Aurélio e Pascal na lista dos seus “não-escritores” predilectos, Tolstoi parafraseia um dos adágios de Karamzin e corrobora a justeza da ideia de que “o importante não é escrever mas viver bem” com a afirmação paradoxal de que está “plenamente convencido pela própria experiência da importância de não se escrever” e de que esta verdade nunca será suficientemente repetida àqueles que pretendem fazer da escrita uma profissão<sup>96</sup>.

A injunção, recorrente nas suas cartas mas também, de um modo indirecto, em muitas das suas obras, para que os jovens escritores nada escrevam faz-se acompanhar de uma conclusão que, se não esclarece inteiramente as lucubrações iniciais sobre o novo método de composição projectado, oferece o contexto a partir do qual ele poderá ser entendido. Apenas quem aspirar ao bem e modelar a sua vida de acordo com essa aspiração poderá, através do seu exemplo, e através da palavra, oral ou escrita, influenciar os outros ou, no vocabulário de *OQA?*, contagiá-los, “na medida em que esta palavra integre e seja consequência das nossas vidas, e na medida em que a boca exprima com sinceridade aquilo que sintamos” (*OQA?*, 442).

Alcançar a excelência na escrita de poemas ou narrativas, históricas ou ficcionais, não significa alcançar a excelência nas nossas vidas enquanto agentes morais. Consciente de que o deleite catártico experimentado diante do espectáculo da dor das personagens não resulta causalmente na “compaixão pura” pela dor dos outros e que, como Santo Agostinho contra-si falando, a paixão pelos “vãos espectáculos” pode obstar à aquisição da verdadeira sabedoria sobre a qual se funda a palavra dos evangelhos, Tolstoi repetidamente coloca em cena esta tensão

---

96 Cf. *Tolstoy's Letters*, vol. II, p. 442.

tão antiga quanto as proibições veterotestamentárias (das imagens e dos nomes de Deus). Quer seja ou não no contexto ficcional, Tolstoi ora afirma a prioridade da ética (ou da busca pelo bem) sobre a estética (busca pelos prazeres), ora reivindica a importância da segunda na compreensão da natureza da primeira, ora reivindica ainda a indissociabilidade dos dois domínios, ao fazer corresponder a *atitude* do homem virtuoso à *atitude* do homem *interessado* pela vida das personagens que cria (i.e. o artista) ou à *atitude* de quem as conhece amorosamente (i.e. *desinteressadamente*) através da leitura (i.e. o leitor-crítico).

Ao longo dos diários e da correspondência da década de 80/90, a ideia de que a “estética é a expressão da ética”<sup>97</sup> vai sendo reformulada de modo mais ou menos claro para benefício de aspirantes a escritores, mas, segundo o que acaba por transparecer, fundamentalmente do próprio diarista, que confessa oscilar entre duas disposições dificilmente harmonizáveis: o desejo irreprimível de escrever obras de ficção e a convicção de que a literatura resulta quase fatalmente de diligências pouco virtuosas, tais como a vaidade e o egotismo do seu criador, que conferem uma importância desmesurada a uma prática que, pelo tempo, paciência e perseverança a que obriga, não poderá ser levada a cabo com outro estado de espírito, sob o risco de se tornar um projecto falhado ou injustificável. Mesmo quando encarada como uma actividade geradora de sentido que permite ultrapassar a barreira entre duas pessoas, como uma actividade de inspiração divina, no espírito romântico, ou como uma reflexão *genuína* da vida, e não como um processo inconsciente de “hipnotização”, que apela e se nutre das paixões mais baixas, a escrita é uma actividade suspeita e imprevisível, tão imprevisível como a *Sonata a Kreutzer* (o conto) prova vir a ser quando Tolstoi acaba por publicar um

---

<sup>97</sup> Tolstoy's *Diaries*, vol. II, p. 434.

epílogo a esta obra, que tanta controvérsia suscitara, justificando-a com base nos seus ideais ascéticos de higiene sexual, ou de purificação do eros. Na realidade, o epílogo da *Sonata a Kreutzer* pode ser encarado como a resposta desconfortável do seu autor ao carácter imprevisível, não apenas do diálogo entre um violino e um piano (a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven) e, para todos os efeitos, de qualquer peça musical, mas de qualquer “comunicação artística”, de qualquer forma que comunique através do “contágio dos sentimentos e das emoções”.

Longe de esta ser, contudo, a última palavra do autor sobre comunicação artística, a questão será retomada ao longo dos capítulos que se seguem e, em particular, nas secções que se centram na discussão dos tópicos de *OQA?*. Antes de prosseguir, gostaria ainda de acrescentar alguns comentários sobre uma afirmação paradoxal de Tolstoi, acima aludida: a de que os maiores escritores são os que se libertam da tentação de escrever. O sentido desta afirmação é aparentemente incompatível com a actividade literária, justificando a imagem que desde o início se negou poder coadunar-se com a evidência do *corpus* tolstoiano. Pressupõe também a antiga querela entre poetas e filósofos, para a qual Platão tanto contribuiu, apesar de, ou precisamente por causa de, ser um filósofo-poeta, um criador de imagens poderosas, bem como uma segunda incompatibilidade, não tão antiga, entre representação e religião<sup>98</sup>. Tal afirmação poderá ser entendida, porém, no contexto da desconfiança platónica, irónica ou não, em relação à palavra escrita e na ênfase que, em *Fedro*, Sócrates coloca na distinção entre o “discurso vivo e animado” e o seu simulacro através da palavra escrita. À semelhança das diligências de Sócrates para estabelecer os critérios que diferenciam usos sérios e usos não sérios da palavra, a tipologia de escritores, que

---

98 Nem mesmo a proibição bíblica das imagens (Lev 21,1; Ex 20,4; Dt 5,8) é formulada como um proibição da imagem, mas de a fazer.

inclui a categoria de não-escritores, invocada por Tolstoi resulta de uma mesma ansiedade relativa a um aspecto “estranho” da palavra escrita aludido por Sócrates: a de que os livros, apesar de se apresentarem como seres vivos, de *parecerem* “seres vivos”, são apenas marcas no papel, ou seja, não são *na verdade* seres animados pelo pensamento. Como a pintura, a arte da ilusão por excelência para Platão, os livros criam uma estranha ilusão de eloquência, quando na realidade apenas devolvem uma mudez “cheia de gravidade” às interrogações dos leitores que os tomam por objectos eloquentes, facto este que, além de exasperante, pode vir a revelar-se perigoso: “E uma vez escrito, cada discurso rola por todos os lugares, apresentando-se do mesmo modo, tanto a quem o desejar ouvir como ainda a quem não mostra interesse algum. Não sabe, por outro lado, a quem deve falar e a quem não deve.” (*Fedro*, 275d-e). É este silêncio com que o discurso escrito, à semelhança das estátuas, responde às nossas perguntas, deixando-nos, por um lado, em suspenso e, por outro, permitindo que os leitores errados a si acedam, maltratando-o e insultando-o injustamente porque ele “necessita sempre da ajuda do seu autor, uma vez que não é capaz de se defender e socorrer a si mesmo” (*Fedro*, 275e) que Sócrates invoca para demonstrar a Fedro as vantagens da arte da dialéctica no ensino da verdade sobre a arte retórica com que Lísias compõe os seus discursos, semeando-os com mentiras. A analogia entre o agricultor sério, que semeia diligentemente no terreno apropriado e usa as técnicas agrícolas adequadas com vista a obter boas colheitas, e o orador sério, “possuidor da ciência do justo, belo e bom”, e que não escreve “palavras na areia” para divertimento seu ou dos outros, mas usa a palavra com a intenção de instruir, ilustra a diferença entre modos correctos (filosofia) e modos incorrectos (retórica) de manejar com arte a palavra, oral ou escrita, como os diálogos platónicos

exemplificam, e ensinar a verdade<sup>99</sup>. Esta distinção preside tanto à injunção platónica contra o discurso escrito como à afirmação paradoxal de Tolstoi de que os maiores (melhores) escritores são aqueles que se libertam da tentação de escrever. Preside também à sua constatação nostálgica de que é a *viva voce* que as “verdades eternas” (o que Sócrates chama o “discurso escrito na alma”<sup>100</sup>) são apreendidas de modo mais imediato:

Quão mais valioso e importante do que escrever é o *ofício de viver* – relações imediatas com as pessoas. Neste caso, tem-se um efeito directo nas pessoas, podemos testemunhar o nosso sucesso ou insucesso, os nossos erros e corrigi-los, mas com a escrita estamos às escuras, talvez consigamos obter um efeito, talvez não; talvez não tivéssemos sido compreendidos, talvez tivéssemos dito a coisa errada – não é de todo possível sabê-lo<sup>101</sup>.

É de referir que, do mesmo modo que a condenação de Sócrates do discurso escrito termina com a estipulação, por exclusão de partes, das circunstâncias em que proferir e escrever discursos é uma actividade justa, bela e boa (ética) e que espécies de discursos nela se enquadram – os *filosóficos* – (277d-278e), também a condenação do literato profissional proferida por Tolstoi é retomada e reformulada com outros termos. Numa outra carta, Tolstoi baseia-se numa máxima popular e recorre a uma comparação entre metais para ilustrar a ideia, familiar aos leitores de Wittgenstein, subjacente ao conselho habitual para que o seu receptor se esforce por não escrever, de que as coisas mais importantes devem ser silenciadas, ou não podem ser faladas sem que com isso se perca alguma coisa: “Tal como no discurso a palavra falada é de prata e a silenciada é de ouro, também na escrita eu diria que a palavra escrita é de estanho e a não-escrita

---

99 As condições para usar com arte o género retórico são enunciadas em 277b-c.

100 Os “discursos capazes de vir em socorro de si mesmos e de quem os plantou, não improdutivos mas possuidores de gérmen” (*Fedro*, 276e-277).

101 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 556, meus itálicos.

é de ouro”<sup>102</sup>. Esta ideia surge ligada a outras ideias importantes, àquelas verdades inefáveis que Pierre, num estado de intermitência cognitiva, entre o sonho e a vigília, julga não lhe pertencerem, mas terem-lhe sido antes ditadas por alguém externo à sua mente (ou ao seu sonho): “A guerra é a mais difícil submissão da liberdade humana às leis de Deus, dizia a voz. – A simplicidade é obediência a Deus, não se foge d’Ele. E *eles* são simples. Eles não falam mas agem. Palavra dita é prata, palavra calada é ouro. O homem nada pode alcançar enquanto tiver medo da morte”<sup>103</sup>.

Por outras palavras, a rejeição da profissão de escritor, à semelhança da rejeição wittgensteiniana da filosofia tradicional ou profissional, circunscrita aos departamentos das universidades e às publicações académicas, prende-se não com a rejeição de toda a palavra escrita, mas com a espécie aqui caracterizada como fraudulenta. A espécie que visa satisfazer a vaidade e, mimetizando a espécie “legítima e divina, escrita por uma pessoa de modo a clarificar os seus próprios pensamentos [...] rejeitando sem quaisquer concessões tudo aquilo que obscurece ou confunde a ideia, sejam palavras, expressões ou trocadilhos, é escrita para obscurecer e confundir a verdade, para nós e para os outros, e nesse caso quanto mais arte, brilhantismo, adornos, erudição, estrangeirismos, citações e provérbios, tanto melhor”<sup>104</sup>.

O ataque do artista-filósofo à arte, perceptível na distinção acima delineada entre *modos de escrever*, mas também na parábola sobre o mundo-da-arte que o já mencionado episódio em Itália de *Ana Karenina* oferece ao contrastar percepções artísticas verdadeiras com técnicas vazias, não acontece assim

---

102 Tolstoy’s *Letters*, vol. II, p. 526.

103 Tolstoi, *Guerra e Paz* [*Voina i mir*], Livro III, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 326.

104 *Idem*, p. 527.



subitamente no polémico *OQA?*, nem no epílogo a esta obra, *Shakespeare e o Teatro*. Desenvolve-se antes a partir da crescente desconfiança do autor relativamente às correntes estéticas modernas que caracterizam a arte como uma categoria autónoma, distinta das demais actividades humanas.

Esta desconfiança diante da autonomização do domínio do estético, partilhada também por Wittgenstein, da exaltação da inspiração divina do génio criador que situa paradoxalmente o artista acima da moralidade ou acima da necessária teleologia da comunicação artística, como o virtuoso do violino alienado pelo culto da beleza e do amor, das fantasmagorias e do álcool de *Albert* (1857) exemplifica, não deve ser encarada como sintoma da exaltação do camponês russo e da cultura popular, nem necessariamente como manifestação do que foi cunhado de “dogma da relevância”<sup>105</sup>. Ela não resultará na radical negação, à semelhança dos niilistas d’*O Contemporâneo*, da arte e da linguagem como formas corruptas ou triviais, muitas vezes associada aos escritos tardios de Tolstoi. A procura de uma resolução para a antinomia que resultava na subjugação da arte ora ao “espírito do tempo”, ora ao culto do que é meramente agradável aos sentidos, começa na década de 60, quando, depois de investigar os principais métodos das instituições de ensino público de Inglaterra, da França e da Alemanha, Tolstoi mergulha nas experiências pedagógicas que dirigiria intermitentemente nas escolas por si criadas para os camponeses da região de Iasnaia Poliana.

Nos relatos destas experiências, publicadas nos doze números da revista da escola de Iasnaia Poliana, e mais tarde recordadas como tentativas fracassadas

---

105 M. S. Lourenço identifica o dogma da relevância, isto é, a atitude que faz equivaler o valor de uma obra literária com o valor da ideia nela representada, *independentemente da sua forma*, como um dos factores endógenos responsáveis pela morte da Literatura enquanto produto da Alta Cultura. (cf. *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 67)

de encontrar um método de ensino, Tolstoi questiona a exclusividade do gosto ao lançar as provocações impenitentemente rousseauistas contra as elites culturais, reivindicando, ao jeito dos niilistas radicais, que as baladas e os versos que os seus alunos produzem são tão bons ou melhores do que as sinfonias de Beethoven ou os versos de Puchkin. Estas provocações serão, duas décadas mais tarde, em *O Que Fazer?* (1886), novamente dirigidas contra as elites que pretendem monopolizar as artes e o conhecimento, reduzindo estas actividades a redundâncias, a trivialidades ou a bens de luxo.

Argumentar que as obras de Beethoven ou de Puchkin são fruto da doença civilizacional de que as elites culturais padecem, encerradas nos ambientes artificiais e pouco sadios dos salões e das salas de espectáculo urbanos, poderá ser excessivo mesmo numa década que viu nascer o movimento populista<sup>106</sup>, e tendo em vista que o objectivo destes escritos didácticos não é tanto atacar a cultura europeia em defesa de um qualquer vitalismo eslavo ou da pureza primitiva popular, nem demonstrar a existência de um insanável fosso entre cultura e natureza, como as orientações dos *curricula* das escolas nacionais que recusam o direito universal ao “sentimento e desejo da arte” e, com isso, a máxima que o autor erigiu como axioma da sua nova escola: a de que “a necessidade dos prazeres simples da arte e a adoração da arte existem em cada ser humano, não importa a raça ou esfera a que pertençam, e que esta necessidade é legítima e deve

---

106 Na definição de Berdiaev, o movimento populista (*narodnichestvo*), ou o elemento conspícuo na ideologia humanista russa, “é acima de tudo a crença no povo da Rússia [...]. *Narodoniks* russos de todos os quadrantes acreditavam que era entre o povo que se encontrava preservado o segredo da vida verdadeira, segredo este ocultado das classes culturais governantes [...] Os *Narodoniks* religiosos (os eslavófilos, Dostoevski, Tolstoi) acreditavam que no povo se ocultava a verdade religiosa; aqueles que não eram religiosos, e eram muitas vezes anti-religiosos (Hertzen, Bakunin, os *narodoniks* socialistas da década de setenta), acreditavam que no povo se ocultava a verdade social.” (Nikolai A. Berdiaev, “Russian Narodnichestvo and Anarchism”, *The Origin of Russian Communism*, R. M. French (trad.), Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, pp. 58.

ser satisfeita”<sup>107</sup>. Esta definição afasta inesperadamente o princípio orientador das experiências didáticas de Tolstoi da apologia da cultura camponesa do populismo radical.

O espírito revolucionário com que o pedagogo disputa, nestes e noutros escritos, a atitude reverencial em relação a uma actividade exaltada num certo espírito romântico como um fim em si mesmo, ou como apanágio dos instruídos em matérias especiais, e a impaciência com que desmascara simultaneamente os princípios utilitaristas do realismo social talvez sejam apenas igualados pelo tom iconoclasta com o qual as vanguardas artísticas ominosamente anunciariam nas primeiras décadas do século XX a dissolução da arte na práxis da vida, pelo tom com o qual um Álvaro de Campos formularia, no seu manifesto contra a ideia de que a beleza é o fim da arte, uma “nova estética não-aristotélica”.

São os aspectos teóricos que decorrem desta crítica, por vezes deliberadamente provocatória, à arte, ou a um determinado entendimento acerca daquilo em que consiste a actividade artística, que seria articulada de modo mais sistemático nas obras escritas na fase tardia, e da distinção, neste momento ainda demasiado misteriosa, entre as duas espécies de escrita já referidas – a legítima e a fraudulenta ou artística – o que interessa explorar. A sua clarificação permitirá contextualizar muitos dos problemas que dizem respeito não necessariamente a uma ruptura entre o autor de ficção (o autor-raposa) e o de ensaios morais (o autor-ouriço), mas a uma interrogação que percorre toda a carreira literária de Tolstoi, desde que reivindica que o herói da sua história é a Verdade até ao momento em que reclama que o objecto do romancista, ao contrário do historiador, são pessoas, passando pelo uso do ponto de vista equestre de *História*

---

107 Tolstoi, *La Escuela de Yásnaia Poliana*, Alejandro Sanvicens Marfull (intro. e. trad.), Palma de Maiorca: José J. de Olañeta, Editor, 2003, p. 133.

de *Um Cavalo* para criticar a dicotomia entre palavra e acção, entre conteúdos privados e espaço público: *como pode a arte dizer alguma coisa de verdadeiro?*

Na incessante procura de uma resposta a esta questão, muito provavelmente sem qualquer solução final pacificadora, Tolstoi foi experimentando, como Wittgenstein faria ao inaugurar um novo modo de fazer e compor filosofia, diferentes modos de “transmitir um sentimento” ou de “manifestar e expressar a verdade sobre o homem, de expressar esses segredos que não podem ser expressos através de simples palavras [...] e que são comuns a todos os homens”<sup>108</sup>.

Quer este objectivo tenha sido alcançado por Tolstoi através da técnica de “deslocação”, da linguagem absoluta, da psicologia literária, da representação atomizada, do processo de infecção ou da rescrita das metáforas e parábolas bíblicas; quer tenha sido alcançado por Wittgenstein através dos aforismos com que o *Tractatus* silencia o que não pode ser dito, ou do estilo caleidoscópico com que as *Investigações Filosóficas* pretendem “limpar o terreno da linguagem” para a reconduzir ao seu uso corrente, duas coisas são claras. Desde as primeiras incursões na escrita de Tolstoi fica patente que o estilo metafórico da escola romântica e a descrição nos moldes do romance realista europeu não serviriam para alcançar os seus propósitos de fazer da literatura o “microscópio que fixe e mostre os segredos do homem”, mostrando o caminho do bem. Do mesmo modo, poder-se-á dizer que desde o *Tractatus*, e para o desconforto intelectual de Russell, fica patente que para Wittgenstein só um novo método de *fazer* filosofia poderia simultaneamente comunicar a verdade e “mostrar quão pouco se consegue com a solução destes problemas” (“Prólogo” a *TLP*).

---

108 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 427.

Que propósitos de Tolstoi são estes, e como se relacionam com o “novo ângulo útil” mencionado nos escritos tardios, a partir do qual se pretende silenciar tudo o que possa obscurecer a verdade, é o que começará a ser explorado de seguida, a partir do confronto entre duas visões distintas sobre a natureza do romance. Debruço-me, pois, sobre o tópico que serve a E. M. Forster para questionar abordagens “formalistas” à literatura, tal como implícitas na crítica jamesiana de Percy Lubbock à falta de unidade dos romances de Tolstoi: “A vida secreta das pessoas”.

## CAPÍTULO 2

### A VIDA SECRETA DAS PESSOAS

*As figuras de romance são – como todos sabem – tão reais como qualquer de nós.*  
Fernando Pessoa

*Para o historiador [...] há heróis; mas para o artista, no sentido da adequação dessa pessoa a todos os aspectos da vida, não pode e não deve haver heróis, mas sim pessoas.*  
Lev Tolstoi

*Truth can never be told so as to be understood, and not be believ'd.*  
William Blake

George Orwell, na sua análise sobre a “mensagem” e os méritos literários da obra de Charles Dickens (1940), faz uma curta digressão para comparar os universos romanescos do escritor britânico e de Tolstoi e afirma que um dos aspectos que mais os diferencia é o de que, ao contrário do que sucede com Tolstoi, “a não ser de um modo bastante indirecto, não podemos *aprender* muito com Dickens”<sup>109</sup>. O ponto torna-se mais curioso a partir do momento em que Orwell experimenta oferecer uma razão para o aparente défice didáctico do romance dickensiano quando comparado com o do mestre russo: as suas personagens não têm vidas mentais porque são estáticas; são precisamente aquilo que dizem e aquilo que fazem, e não podem ser concebidas a dizer outra coisa diferente daquilo que dizem ou a fazer outra coisa diferente daquilo que fazem. Por outras palavras, as personagens de Dickens são um todo acabado e, nesta

---

<sup>109</sup> George Orwell, “Charles Dickens”, *Decline of the English Murder and Other Essays*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books in association with Secker and Warburg, 1980, p. 135.

perspectiva, demasiado perfeitas e integradas para provocar nos seus leitores o efeito estranho que outras personagens mais imperfeitas provocam: o de nos projectarmos nelas, entabulando diálogo e, com este exercício de imaginação empática, aprendermos alguma coisa sobre nós mesmos, sobre as nossas demandas e percursos existenciais. As personagens de Tolstoi cabem, assim, nesta última categoria de seres inacabados, que se mostram directamente ao leitor através das suas vidas mentais, um modo de existência interior que as personagens de Dickens não têm, o que permitirá explicar, alvitra Orwell, a paroquialidade deste último, ou seja, a sua ininteligibilidade fora do seu contexto de produção, da cultura e língua britânicas. Não pretendo discutir a ininteligibilidade de Dickens, ou melhor, das personagens dos seus romances, fora do contexto do leitor de romances britânicos, nem tão pouco a tese, umas linhas acima condensada, de que “toda a literatura é propaganda”, pese embora a ressalva de que “nem toda a propaganda é literatura”<sup>110</sup>. Interessa-me, sim, explorar os problemas que se reúnem em torno da questão que Orwell levanta ao comparar os dois mestres: o carácter especulativo da vida mental das personagens de Tolstoi qualificam-no mais facilmente como autor universal, capaz de exercer o seu fascínio sobre gerações futuras de leitores, dentro e fora das fronteiras linguísticas e culturais do seu país de origem, do que o paroquial e familiar Dickens.

Seja a principal distinção entre o romance dickensiano e o romance tolstoiano devedora, como parece ser, da popular distinção de E. M. Forster, entre personagens redondas, “que nos surpreendem”, e planas, que não nos surpreendem<sup>111</sup>, seja a distinção invocada apenas pertinente quando aplicada a

---

110 Orwell, *op. cit.*, pp. 125-26.

111 Cf. E. M. Forster, “People (Continued)”, *Aspects of The Novel*, Oliver Stallybrass (ed.), Frank Kermode (intro.), London, New York: Penguin Books, 2005, pp. 71-84.

certas obras de Tolstoi (e.g. *Guerra e Paz*), mas não a outras (e.g. *Hadji-Murat*), Orwell, ao opor o paroquialismo das personagens estáticas de Dickens à universalidade das “personagens em crescimento” de Tolstoi e à sua ênfase, como diria um crítico mais tarde, “não no que elas [as personagens] se tornam, mas no processo de se tornarem”<sup>112</sup>, sugere também que esta caracterização – mais filosófica do que literária – implica a hipótese de que o romance de Tolstoi é mais difícil de ser compreendido pela generalidade das pessoas, i.e., pelas “*simple people*”.

Na realidade, esta questão estaria no centro de todas as reflexões de Tolstoi sobre arte, e das suas experiências literárias, especialmente a partir da década de 70, quando se empenha em novos métodos para tornar a sua arte universal, ou seja, acessível a todos. Estaria também no centro da discussão perene que se seguiria à publicação de *Guerra e Paz* e *Anna Karenina*, e que oporia críticos mais preocupados com questões de género, composição e coerência a críticos menos preocupados com a eventual falta de unidade temática e formal das digressões filosóficas e análises psicológicas destes romances.

É neste ponto que a discussão sobre duas concepções distintas do romance e de unidade da obra literária se mostra útil para contextualizar as buscas de Tolstoi de um novo método para criar obras mais *importantes*.

\*\*

No ciclo de conferências proferidas em Cambridge, e publicadas no mesmo ano sob o título *Aspects of the Novel* (1927), o romancista e crítico britânico E. M. Forster começa por recordar alguns dos aspectos mais óbvios do

---

112 R. F. Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge UP, 1969, p. 195.



romance, muitas vezes ignorados pelos aparatos críticos mais sofisticados dos especialistas e professores de literatura: ao contrário do que acontece com outras expressões artísticas, o objecto de imitação do romancista é necessariamente seres humanos, estejam estes disfarçados, ou não, sob outras formas, e.g. antropomórficas. Este primeiro aspecto tão trivial quanto necessário é também referido por Tolstoi na sua defesa de *Guerra e Paz*, embora com um intuito distinto do de Forster: em contraste com o historiador, o artista “tenta apenas compreender e mostrar, não uma determinada figura, mas um homem”<sup>113</sup>. Da constatação deste aspecto decorre uma outra que, para Forster, distanciando embora o romance das outras artes suas semelhantes, o aproxima da narrativa histórica: a constatação de que, salvo raras excepções, mal-sucedidas<sup>114</sup>, tanto romancista como historiador pertencem à mesma espécie animal dos objectos que imitam, o que não se verifica necessariamente nas outras expressões artísticas. Esta afinidade biológica traz consigo uma afinidade psicológica, mais evidente no caso do romancista, que tem sobre o narrador da História a vantagem de ser simultaneamente criador e narrador, o que se traduz num conhecimento absoluto das “vidas secretas” das suas personagens (*Aspects of the Novel*, 58).

Ao contrário do método do historiador, que “representa as acções dos homens e os seus caracteres apenas na medida em que estes podem ser deduzidos das próprias acções” (*idem*, 55), o romancista não está obrigado a conjecturar sobre a “vida privada” das suas personagens: ele representa os caracteres

---

113 [tol'ko poniat' i pokazat' ne izvestnogo deiatelia, a tcheloveka]. Cf. Tolstoi, “A Few Words About the Book ‘War and Peace’”, *Tolstoy: The Critical Heritage*, p. 125.

114 E. M. Forster não teria provavelmente lido um dos primeiros contos de Tolstoi, “Kholstomer, A História de Um Cavalo” (1863), cujo narrador onisciente é um cavalo, e que entraria para a história da teoria da literatura como um dos exemplos que Chklovski oferece do processo de “tornar estranho”. O argumento seria, contudo, o mesmo porque na realidade o ponto que Forster pretende evidenciar aqui é o princípio wittgensteiniano de que mesmo “se um leão falasse, nós não o compreenderíamos”.

directamente a partir da sua fonte, ou seja, das suas mentes.

Se estas duas espécies aliadas se distinguem, não é pelo facto trivial, muitas vezes invocado pelos especialistas da literatura nas suas considerações sobre a natureza da ficção, de terem constituições distintas – uma tem um corpo, a outra é um aglomerado de manchas escuras no papel – ou porque os generais dos romances se comportem de modo muito diferente do dos seus homólogos históricos. Tal acontece porque, enquanto os primeiros “são pessoas cujas vidas secretas são visíveis, ou podem ser visíveis; nós somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis” (*idem*, 70).

Por este motivo, ao mostrar aquilo que é invisível, ou meramente deduzível, no relato histórico – as mentes das pessoas –, dando-nos a ilusão da perspicácia e do poder clarividente da omnisciência, do conhecimento absoluto dos conteúdos mentais dos outros, Forster afirma que o romance é, neste sentido não-aristotélico, mais verdadeiro do que a História: permite ir para além da evidência dos factos (ou acontecimentos) e aceder aos estados privados de pessoas com uma confiança que raras vezes, ou mesmo nunca, encontram paralelo nas nossas vidas quotidianas, em que esta relação de intimidade ou de conhecimento é inevitavelmente intermitente. Ao acentuar esta assimetria entre as duas espécies, esta diferença de grau de conhecimento das outras mentes, Forster pretende mostrar as limitações da arte da ficção de Henry James, tal como apresentada pelo seu discípulo, o crítico literário Percy Lubbock, em *The Craft of Fiction* (1921)<sup>115</sup>. Se, para Henry James e o seu discípulo, o valor do ‘facto da arte’ é uma coisa tão dificilmente mensurável, avaliada ou mesmo tornada pública como a visão do seu autor (isto é, uma impressão, ou experiência, pessoal e directa da vida), que regras

---

115 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, T. Nagar: Tutis Digital Publishing, 2007.

poderão ser aplicadas, com precisão, na construção ou na interpretação de romances, cujo conteúdo é tão pouco manejável ou apreensível como a vida mental do seu criador, essa “gigantesca teia de aranha suspensa... na câmara da consciência”, na famosa metáfora do mestre<sup>116</sup>? A resposta avisada de James é que, ao contrário do que críticos literários como Walter Besant pressupõem, não há regras “exactas e precisas” nem para escrever nem para avaliar romances, porque a única responsabilidade que pode ser imputada a um romance e, por conseguinte, à mente do seu criador, é a de que seja interessante. Não importa o quão sofisticada seja, ou se venha a tornar, a crítica literária, não conseguirá abolir o único teste que segundo James permite aferir do valor intrinsecamente subjectivo das obras literárias e mostrar simultaneamente o modo rarefeito como arte e moral se cruzam: o teste primitivo do gosto. Este teste assenta no axioma de que:

Nenhum bom romance pode resultar de uma mente superficial; isto afigura-se-me um axioma que, para o artista de ficção, é suficiente para cobrir todo o campo moral. O único dever que à partida devemos imputar a um romance, sem incorrer na acusação de estarmos a ser arbitrários, é o de que seja interessante. Essa responsabilidade genérica está-lhe inerente, mas é a única que me ocorre (“The Art of Fiction”, 49).

A resposta de Lubbock enfatiza, por outro lado, o processo criativo do leitor de romances, que só tem início quando este começa a tratar o objecto que tem pela frente, não como um pedaço de vida, composto de factos arbitrários, mas como um candidato a obra de arte, cujo estatuto depende essencialmente da unidade de composição, isto é, da unidade entre forma e conteúdo (*The Craft of Fiction*, 23-24). O tema de um romance, a sua intenção, deverá ser de tal modo laboriosamente condensado que possa ser “expresso em dez palavras que revelam

---

116 Henry James, “The Art of Fiction” (1884), *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York: Literary Classics of the United States, 1984, p. 52.

a sua unidade” (*idem*, 24), e fica claro que esta unidade ideal só se alcança mediante o respeito pela prescrição antiga que o seu mestre James elege como divisa da arte de compor romances: a de que o autor deverá falar o “menos possível por conta própria”<sup>117</sup>. Por outras palavras, o autor deverá desaparecer por detrás de um centro de visão (preferencialmente a mente de uma única personagem<sup>118</sup>) que o substitua e comande inequivocamente a narrativa ao oferecer a sua interpretação das acções que de outro modo seriam arbitrárias, ou ininteligíveis, porque desprovidas de intenção (*idem*, 42). Acentuando a necessária unidade temática e formal que possibilita a *reconstrução* da intenção autoral por parte do leitor-criador, isto é, do sentido encriptado pelo autor invisível e inaudível na obra literária, Lubbock corrobora assim a justeza do veredicto do seu mestre quando este afirma, num dos seus prefácios à edição de Nova Iorque, que *Paz e Guerra* [*sic*] é um “monstro sem forma nem estrutura”.

De acordo com James, só libertando *Guerra e Paz* dos seus “bizarros elementos do accidental e do arbitrário” é que aquela massa disforme – demasiado parecida com o caos da vida, i.e. com a natureza – poderia convidar à contemplação estética. De acordo com Lubbock, segundo o qual Tolstoi escrevera dois romances num só, sem disso se aperceber (a *Ilíada* e a *Eneida* condensadas num mesmo livro, e ainda por cima sem um final), apenas uma mudança de atitude e método por parte do autor poderia fazer jus ao seu colossal génio inventivo e produzir uma obra com uma inequívoca intenção estética. Assim, só abandonando o panfletarismo, as teses sobre a guerra, as “exasperantes digressões” e interferências autorais que constituem, numa típica afirmação do ideal de

---

117 Aristóteles, *Poética*, Eudoro de Sousa (trad.), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, 1460a5.

118 Strether, de *The Embassadors*, será o narrador-modelo para Lubbock.

‘impessoalidade’ modernista, um “terrível crime que trai o sagrado ofício do romancista”<sup>119</sup>, bem como a inconsistência composicional dos diferentes pontos de vista através dos quais a narrativa aparentemente progride sem nunca *mostrar* o seu sentido, só assim é que *Guerra e Paz* viria a tornar-se uma instância da “arte da ficção”. Pelo contrário, ainda segundo Lubbock, o livro acaba por ser um projecto equívoco, sem forma, nem ficção, nem crónica histórica, e que pela ausência de uma intenção clara inviabiliza o processo emersoniano de “creative reading”, ou de reconstrução da intenção do autor.

O ideal consumado nas obras de romancistas como Henry James e Gustave Flaubert – as quais, pelo facto de nelas o tema se encontrar “absolutamente fixo e determinado”, não permitindo “encontrar mais do que um único sentido” (*The Craft of Fiction*, 34), não deixam o leitor na dúvida exegética que assinala o fracasso da ficção, da arte de construir imagens acabadas – é tanto mais paradoxal e surpreendente quanto se conclui que o método de representação que distingue a mera narrativa de factos da ficção é a dramatização da vida mental do seu autor. Tal existência mental nunca deverá ser descrita de modo directo, mas mostrada indirectamente através de dois modos de narração: o dramático (ou cénico) e o pictórico (ou panorâmico) (*idem*, 39). É na alternância entre estes dois modos de narração, que permite mostrar os caracteres através da acção, mas também através da narração indirecta, que se constitui o que Lubbock apenas pode descrever – e aqui já não surpreendentemente – através de metáforas pictóricas: a arte de fazer de um romance um espelho no qual o leitor possa contemplar as imagens que o autor laboriosamente construiu a partir de algo tão inefável quanto a sua experiência pessoal da vida (*idem*, 155).

---

<sup>119</sup> James, “The Art of Fiction”, p. 46.

Não importa que todo o vocabulário crítico de Lubbock seja assumidamente inadequado para designar o modo como a imagem (ou a ilusão) da vida que o romance *mostra* depende das noções de estrutura, unidade e forma, ou que os romances de Henry James sejam o modelo de todos os romances. Tão pouco interessa explorar a hipótese de que a discussão em torno de modos de apresentação – o directo e o indirecto – possa ser entendida como procedente da célebre, e ainda influente, distinção de Bertrand Russell entre descrição e conhecimento por *acquaintance*<sup>120</sup>, particularmente se atentarmos na seguinte justificação de Lubbock:

O livro não é uma sucessão de factos, é uma imagem única; os factos não têm qualquer validade por si, não são nada até serem usados. Não é à simples arte da narrativa, mas à englobalizante arte da ficção a que eu me estou a referir; e na ficção não pode haver qualquer apelo a uma autoridade exterior ao próprio livro [...] Ele não é feito de tal forma para parecer verdadeiro através da simples afirmação. (*The Craft of Fiction*, 12-13)

No contexto desta discussão sobre modos distintos de falar sobre pessoas, importa salientar que a lição jamesiana estabelece para Lubbock o modo correcto de transformar o particular (a experiência pessoal) na imagem universal (a arte), o accidental (a natureza) no necessário (a forma): a autodramatização. Este método, através do qual o romancista exemplar (i.e. Henry James) mostra o impacto da experiência na mente de uma personagem, exige por parte do autor a discrição, ou o bom gosto, de não se intrometer no seu teatro, a não ser nas raras ocasiões em que a necessidade assim o obriga – para transformar, por exemplo, um gesto potencialmente arbitrário e sem sentido num gesto potencialmente artístico e com sentido –, sendo que, mesmo nestes casos de intromissão nas mentes das suas criaturas, o autor deverá fazê-lo no espírito – e com a técnica – jamesiano:

---

120 Cf. Bertrand Russell, “Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description” (1910).

*indirectamente*, para não estragar a ilusão de verdade.

É, pois, a partir deste modo de dramatizar a experiência de uma consciência que Lubbock avalia a técnica com que todos os romances são modelados, e não surpreende que, apesar de reconhecer os méritos de projectos tão grandiosos como os romances de Tolstoi, o veredicto final sobre o gigante russo seja negativo: *Guerra e Paz* não tem estrutura nem forma. Ao contrário do livro bem urdido, do “*well-made book*”, que exhibe a sua unidade e faz coincidir forma e conteúdo num todo inextricável, o romance de Tolstoi não resulta do laborioso trabalho de estruturação de um único tema, “idealmente condensável em dez palavras” (*idem*, 24). E é esta arte da ficção que permite ao leitor recriar a “impressão da experiência” na mente do autor e ter a ilusão de a vislumbrar, por um instante que seja, à sua frente.

Por privilegiar a intromissão apologética de propósitos morais<sup>121</sup> em detrimento do modo de narração indirecto – a essência da arte de atribuir sentido às ‘fantasmagorias’, ou impressões pessoais da vida, de que os romances são compostos –, pela profusão dos elementos arbitrários que confundem arte e vida, ficção e autobiografia, poesia e história, mito e filosofia, Lubbock, aplicando as regras da sua arte da ficção, é obrigado a concluir que *Guerra e Paz*, não obstante ter sido rescrito várias vezes, não é um bom romance porque “[n]ão tem um centro, e Tolstoi está tão pouco preocupado com esta ausência que temos de concluir que nunca chegou sequer a vislumbrar qualquer centro [...]. É da imagem que estamos a falar; a sua moral reside na sua configuração, e sem configuração as cenas dispersas não chegarão a compor qualquer imagem” (*The Craft of Fiction*, 22, 30).

---

121 Segundo James, propósitos morais são apologias, crimes de lesa-majestade à arte (Cf. “The Art of Fiction”).

Em contraste com a pontuação negativa atribuída a Tolstoi pelos críticos mais sensíveis às inconsistências formais dos seus romances, E. M. Forster defende que é precisamente neste “método de representação equívoco”, explorado exemplarmente em *Guerra e Paz*, na utilização de vários pontos de vista em detrimento de um foco de consciência central, que reside uma das grandes qualidades deste romance, e dos romances em geral.

Pese embora a sua relutância em afirmar a relevância da crítica literária para o conhecimento da literatura, uma vez que apenas podemos avaliar romances como avaliamos os nossos amigos, isto é, pelo grau de afecto que sentimos por eles, e pese embora não se aplicar na refutação do argumento de Lubbock sobre a falta de unidade dos romances de Tolstoi (implicitamente aceita-o), Forster tenta ainda assim oferecer algumas boas razões para a sua predilecção por obras imperfeitas como *Guerra e Paz* e para a sua indiferença pelas criações perfeitas de Henry James. Se toda a perícia que James coloca ao serviço da busca pelo efeito estético apenas resulta na criação de personagens encantadoras, mas fatalmente mutiladas e artificiais – “deformidades artísticas” –, o ‘anti-formalismo’ de Tolstoi, pelo contrário, tem a vantagem de esbater a única diferença relevante entre personagens e pessoas, i.e., uma diferença entre tipos de justificação para o conhecimento das outras mentes.

A mudança de ponto de vista e de estilos com que Tolstoi, por exemplo, transforma as campanhas napoleónicas na Rússia num romance, imperadores e generais históricos em caracteres umas vezes menos secretos, outras vezes mais imperscrutáveis, é sintoma da expansão e contracção da percepção humana, que encontra eco na percepção da vida quotidiana, em que umas vezes somos mais ineptos na compreensão das “vidas secretas” dos outros e, outras vezes,



demonstramos maior argúcia e poder de clarividência. É nesta oscilação que se aproximam as duas espécies primas que Forster jocosamente baptiza de *Homo Fictus* e *Homo Sapiens*. É aqui também que o romancista revela que está a entrar no terreno do romance e a sair do terreno da História, a qual, apesar de se interessar pelos caracteres do seu objecto de representação tanto quanto o romancista, tem uma limitação (e aqui Forster concorda momentaneamente com Aristóteles): apenas pode deduzi-los a partir da evidência, isto é, das suas acções, gestos ou expressões faciais (“aquilo que aconteceu”), e não directamente, a partir das suas mentes, como o romancista. É nesta oscilação da percepção que o romancista revela, por outro lado, que não está a imitar imagens, ideias, tipos ou a esculpir delicados simulacros de pessoas (as criaturas mutiladas que povoam as moradas estéticas de Henry James), mas a imitar pessoas, a tentar, como Tolstoi reitera, “mostrar, não uma determinada figura, mas um homem”. As mesmas pessoas que conhecemos no quotidiano e cujas “vidas secretas”, apesar de o espectro do solipsismo assombrar as relações humanas – “porque o conhecimento absoluto é uma ilusão” (*Aspects of the Novel*, 69) –, nos esforçamos por compreender sem duvidar da sua existência nem da possibilidade de as compreender ou de falar sobre elas, tal como acontece quando falamos sobre personagens, poemas, estátuas ou quadros.

É ao diluir, e não ao acentuar, diferenças entre modos de conhecer ou de descrever pessoas e personagens que o romancista demonstra assim estar a fazer aquilo que lhe compete: não sacrificar o homem à “forma autónoma”, ou à inefável “imagem do tapete”, de Henry James e de Percy Lubbock, ou a qualquer outra forma que a “arte da ficção” assuma.

A interpelação de Forster em favor do não-sacrifício do homem no altar da Beleza evoca a de Iris Murdoch, quando esta, recordando o ponto jamesiano que diferencia a arte da vida – a necessidade da forma –, recorda igualmente um aspecto importante, inerente à sua noção de arte como “imitação da natureza”: a liberdade absoluta do romancista para com os indivíduos que cria acarreta também o dever de resistir à tentação de capturar na unidade da forma algo tão contingente e indomesticável como a experiência humana, e “combinar forma com respeito pela particularidade da vida é o modo mais elevado da arte da prosa”<sup>122</sup>. Este dever de que Murdoch fala ao longo da sua obra filosófica – o de proteger a contingência das personagens, a essência da personalidade –, e que aponta para a natureza moral da disciplina exigida ao romancista na sua arte de “deixar os seus indivíduos ser”, é também referido por Tolstoi. Numa carta a um jovem aspirante a escritor, Tishchenko, e após tecer uma crítica à descrição estática e fria das pulsões internas das suas personagens, Tolstoi oferece o seguinte conselho: “[V]ive as vidas das pessoas descritas, descreve em imagens as suas experiências internas e as próprias personagens farão o que devem fazer de acordo com as suas naturezas, i.e. um desenlace resultando da natureza e da situação das personagens inventar-se-á a si mesmo e materializar-se-á naturalmente”<sup>123</sup>.

Negligenciar a particularidade de cada personagem em prol da necessidade, ou da busca pelo efeito da forma acabada, produz descrições artificiais de pessoas (e.g. seres unos e autónomos) ou, nas palavras de Tolstoi, meras “imagens com uma legenda a dizer: ‘isto é um homem’”<sup>124</sup>. Tal resultado não é apenas um fracasso artístico – é também um fracasso moral. A advertência

---

122 Iris Murdoch, *Existentialism and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, Peter Conradi (ed. e intro.), London: Chatto & Windus, 1997, p. 286.

123 *Tolstoy's Letters*, vol. II, p. 408.

124 *Idem*, loc. cit.

de Tolstoi ao jovem escritor para que viva “as vidas das pessoas descritas”, revelando com isto “o mesmo *amor e atenção*” que estão na génese das pessoas na ficção – as quais não são nem imagens legendadas, nem avatares do seu criador –, é a advertência, tipicamente murdochiana, de que o feito de inventividade (e de amor) que consiste em criar personagens livres é do domínio da disciplina moral. Ele exige não só o esvaziamento da personalidade do autor (uma ideia próxima da “capacidade negativa” de que Keats fala numa carta célebre), como o dever de resistir à adoração da necessidade, à tentação da forma autocontida e de fantasias e “ilusões egotistas”, como as de um ego todo-poderoso. Por motivos similares, Tolstoi chama igualmente a atenção ao jovem escritor, numa outra carta, para a importância de revelar, no que concerne a “expressão” ou “reprodução” dos pensamentos das suas personagens, o que é único e característico da cada pessoa, os lapsos da linguagem comum, o incorrecto: “Gosto do que é chamado incorrecção, ou seja, do que é característico”<sup>125</sup>.

É neste modo de Tolstoi de criar o que para uns constitui imperfeições, ou de não as ocultar, de alargar o âmbito do estético, com “desdém absoluto pela arquitectura proporcionada”<sup>126</sup>, e tornar a ideia de um padrão de gosto baseado na percepção da beleza da forma (unidade) irrelevante para a compreensão dos seus “artigos” ou romances, que consiste tanto para Forster como para Murdoch a mais elevada arte da prosa – a arte que, contra os princípios que orientam mesmo críticos tão subtis como Lubbock, os romances de Tolstoi exemplificam.

A ênfase que Forster coloca, à semelhança de Murdoch, neste aspecto, particularmente nos dois capítulos dedicados ao objecto de imitação do romancista

---

<sup>125</sup> *Tolstoy's Letters*, vol. II, p. 417.

<sup>126</sup> Boris Eikhenbaum, *The Young Tolstoi* [*Molodoi Tolstoi*, 1922], Gary Kern (trad. e ed.), Ardis: Ann Arbor, 1972, p. 32.

(“People”) está longe, por isso, de resultar, como pretenderam alguns académicos, provavelmente irritados com a sátira que o autor faz à figura do pseudo-académico, de um deliberado “processo de mistificação”, que consiste em confundir o seu público com afirmações paradoxais ou triviais que nada dizem de relevante sobre a literatura e obedecem, não a critérios críticos rigorosos, mas a gostos pessoais arbitrários<sup>127</sup>. Não me parece adequado fazer corresponder o cepticismo professo de Forster na teoria e crítica literárias nestas conferências – que curiosamente viriam a tornar-se, apesar das acusações de leviandade intelectual de que seriam alvo, numa das mais populares obras de teoria literária em língua inglesa da primeira metade do século XX<sup>128</sup> – a uma mera provocação de um romancista a tentar justificar-se diante de um grupo de eminentes académicos de Cambridge.

Não se poderá entender tão pouco a ênfase que Forster curiosamente coloca nas limitações da resposta ou da atitude estética, que obriga a olhar educada e distanciadamente para o romance como uma obra de arte, com outras leis que não as que regem o quotidiano, e para as personagens como seres ‘reais’, não apenas porque são como nós e nós como eles, mas porque são convincentes ou bem construídas, se não a vímos motivada por outras razões que não sejam uma mascarada apologia dos seus romances, como pretende, no mesmo espírito jocoso do autor de *Aspects of the Novel*, Somerset Maugham. Ou melhor, como pretende uma das suas personagens, quando afirma nada mais ter aprendido com a leitura

---

127 Cf. E. F. Benson, “A Literary mystification”, *E. M. Forster: The Critical Heritage*, Philip Gardner (ed.), London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 329-331.

128 S. P. Rosenbaum, “Aspects of the Novel and Literary Theory”, *E. M. Forster: Centenary Revaluations*, Judith Scherer Herz e Robert K. Martin (eds.), London: MacMillan Press, 1983, p. 55-83.

desta obra a não ser que o único modo de escrever romances é escrever como E. M. Forster<sup>129</sup>.

A resistência de *Aspects of the Novel* em subordinar a literatura a uma teoria ou a uma leitura especializada e a determinação do seu autor em convocar uma “resposta menos estética e mais psicológica” (*idem*, 69) para a pergunta porque é que “sugerir que Moll Flanders está em Cambridge nesta tarde, ou nalgum outro lugar em Inglaterra, ou que esteve em algum lugar em Inglaterra, é desprovido de sentido [*idiotic*]?” (*idem*, 68) resultam de um pressuposto que nada tem de trivial ou arbitrário. Tal pressuposto, que orienta também as discussões – filosoficamente mais articuladas, é certo – de autores como Iris Murdoch sobre arte e particularmente sobre a arte que também é por ela praticada, diz que a coisa mais importante que o romance revela, ou pode revelar, é que as outras pessoas existem<sup>130</sup>. É a esta mesma revelação, cuja natureza moral poderá estar oculta pela familiaridade com que *percebemos* “o outro”, seja este a realidade, o mundo ou as outras pessoas, que podemos assistir com Pierre Bezukhov, em *Guerra e Paz*. Após proferir diante da fraternidade maçónica o seu polémico discurso sobre a necessidade da acção na conquista da virtude e do aperfeiçoamento moral do indivíduo e da sociedade, Pierre é confrontado nesse instante, e pela primeira vez na sua vida, com a infinita variedade de mentes à sua volta, mas também com a inevitabilidade – tanto mais dolorosa quanto “a sua principal necessidade consistia precisamente em transmitir os outros a sua ideia com rigor,

---

129 Li *The Craft of Fiction*, do Mr. Percy Lubbock, do qual aprendi que a única forma de escrever romances era escrever como Henry James; depois disso, li *Aspects of the Novel*, do Mr. E. M. Forster, do qual aprendi que a única forma de escrever romances era escrever como Mr. E. M. Forster”. S. Maugham, *Cakes and Ale*, citado “Introduction”, *Aspects of the Novel*, p. xxv.

130 Murdoch, *op. cit.*, p. 283.

tal como ele a compreendia” – de que cada uma apreende a verdade ao seu modo<sup>131</sup>.

O pressuposto implícito na concepção do romance como a forma artística cujo grau de sucesso se encontra mais intimamente relacionado com a qualidade (moral) da atenção disciplinada e *amorosa* do seu autor (e do seu leitor) à existência das outras pessoas pretende situá-lo fora da falácia romântica, que estipula que a “literatura tem de ser jogo desinteressado (a produção de coisas autocontidas) ou ser didáctica e contribuir para a educação (a afirmação discursiva de verdades)<sup>132</sup>. Chama também a atenção para a *vexata quaestio* das teorias da ficção e em particular das teorias do “make-believe”: *como podemos sentir temor ou piedade por objectos não existentes como personagens ficcionais sem que tal seja irracional?* Ao lermos um romance ou ao assistirmos a uma tragédia, sabemos que aquelas personagens não são realmente pessoas históricas, que nasceram na data estipulada por romancistas ou dramaturgos – elas são, afinal de contas, meras ficções criadas ao correr da pena caprichosa de certos indivíduos. Então por que motivo nós, leitores ou espectadores, nos interessamos ou até sofremos com os seus destinos?

Argumentar que respostas tipicamente trágicas como o temor ou a piedade não dependem da crença na existência do objecto das respostas<sup>133</sup>, porque,

---

131 Tolstoi, *Guerra e Paz*, Livro II, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 204.

132 Cf. Murdoch, *op. cit.*, p. 281.

133 Muitas reflexões sobre o papel que a imaginação tem na compreensão estética partem do princípio de que pode ser também descrita como o fenómeno de “ver como” em oposição a “ver que”. Roger Scruton contrasta experiências ‘normais’ de percepção – em que *ver x* é indistinguível de *acreditar em x* – como acontece quando alguém abre a janela e não vê apenas o campo como verde, mas acredita que o campo é verde, – com *ver x* sem *acreditar em x* – como acontece quando se abre a mesma janela e, em vez de se ver o campo verde, vê-se a dança das bruxas nos padrões bruxuleantes que os jogos de luz projectam no limite distante do campo. Esta segunda experiência é, segundo Scruton, a espécie de *ver* que “distingue os homens dos animais, e aquela onde a imaginação é o elemento operativo [*operative factor*]. (Roger Scruton, “Imagination”, *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*, London:

na linha de Lamarque e Olsen, descrições ficcionais produzem objectos meramente *intensionais* (sem extensão física), sendo que não existem *stricto sensu* respostas trágicas, mas certas descrições ou pensamentos que provocam certas reacções<sup>134</sup>, não explicará, por um lado, em que sentido descrições ficcionais são descrições de objectos não-existentes. Por outro lado, tal argumentação tão pouco explicará como ou em quê descrições ficcionais se diferenciam de outras descrições (e.g. objectos matemáticos ou conteúdos mentais), cujo estatuto ontológico e valor de verdade se encontram tão dependentes do ponto de vista lógico do modo como são descritos como os de personagens ficcionais. Tal se passa, aliás, com muitas outras coisas às quais atribuímos *existência* no tempo e no espaço, ou seja, na natureza<sup>135</sup>.

Da mesma forma que descrever tragédias como adereços que funcionam de modo similar aos jogos de faz-de-conta das crianças, e em que se finge que se acredita na existência do objecto da resposta que, por seu lado, não é uma emoção trágica *verdadeira*, mas uma quase-emoção<sup>136</sup>, não explicará o motivo pelo qual o leitor, para compreender correctamente uma obra de ficção, tem de fingir que se emociona com os destinos das personagens em cuja existência pretende momentaneamente acreditar. Por outras palavras, os proponentes das diferentes

---

Pimlico, 2004, p. 343)

134 Uma das possibilidades desenvolvidas por Lamarque e Olsen de modo a justificar que respostas emocionais a ficções podem ser apenas descritas em termos de pensamentos que temos sobre personagens ficcionais, isto é, pensamentos sobre as descrições que produziram personagens. Cf. Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen, “Content and Characters”, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 104.

135 “Objectos, acontecimentos e situações são, em muitos casos, ontologicamente distintos [*distinct*] do modo como os compreendemos. Todavia, em muitos casos, uma coisa existe de tal forma dependente do modo como o compreendemos ou descrevemos que a sua existência não é logicamente distinta [*separable*] das suas descrições. Isto aplica-se muitos dos nossos putativos estados psicológicos, bem como às nossas acções.” (Brett Bourbon, *Finding a Replacement for the Soul. Mind and Meaning in Literature*. Cambridge: Harvard UP, 2004, p. 69.

136 Cf. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard UP, 1990.

variantes da tese que afirma que só podemos compreender obras de ficção como tragédias ou romances, incluindo as nossas reacções psico-fisiológicas com os destinos trágicos de nomes ou descrições vazias como Anna Karenina ou o Rei Lear, têm um problema prévio para resolver, criado pelos termos com que formulam a pergunta à qual pretendem responder: o da natureza da ficção. Trata-se aqui do problema lógico que Brett Bourbon identifica na descrição que Lamarque e Olsen fazem do modo como operadores *intensionais* funcionam e que pode ser resumido do seguinte modo: “O problema de se utilizar um operador intensional para descrever a forma lógica de ficções consiste em não conseguir descrever tanto a diferença entre ficções e não-ficções como entre coisas ficcionais e coisas reais sem assumir a ficcionalidade que se pretende assinalar”<sup>137</sup>.

Antes de defender que respostas emocionais a personagens ficcionais não são respostas irracionais, em que se tomam descrições de objectos ficcionais como personagens por descrições de facto, enunciados ficcionais por actos-de-fala, contextos intensionais por contextos extensionais, mas são antes uma condição necessária para compreender correctamente ficções, os proponentes das teorias da ficção como “*make-believe*” teriam de demonstrar que os seus argumentos não dependem logicamente de dicotomias ‘artificiais’, tais como descrições ficcionais de objectos existentes e de objectos não existentes, acções sob descrição/acções sem descrição ou, na terminologia de Tolstoi, entre aparições e pessoas<sup>138</sup>. Para circunscrever o problema, teriam de demonstrar que os generais na ficção têm um modo de existência diferente do de generais na realidade e que descrições

---

137 Bourbon, *op. cit.*, p. 77.

138 Na realidade, o argumento “anti-intensionalista” de Tolstoi talvez fosse melhor expresso através do par aparições/autor empírico: “Preferiria que os discursos de Don Juan não fossem os discursos de uma *aparição*, mas os discursos de Bernard Shaw e, do mesmo modo, que *The Revolutionist's Handbook* fosse atribuído não a um não-existente Tanner, mas ao Bernard Shaw existente, responsável pelas suas próprias palavras.” Carta a George Bernard Shaw, 1908, *Tolstoy's Letters*, II, p. 678.



ficcionais de batalhas são diferentes de descrições não ficcionais de batalhas, pelo menos do modo que pretendem. Por outro lado, teriam também de justificar uma premissa implícita do seu argumento: a de que existe uma linguagem neutra, impessoal, extirpada de valor. Esta visão “purificada” e abstracta do sistema simbólico por excelência através do qual nos exprimimos e *construímos* como seres racionais e espirituais<sup>139</sup>, é apenas concebível, como Iris Murdoch realça em diversos momentos da sua obra, quando discute (e disputa) a distinção facto/valor, através de meios artificiais. Por este motivo, é uma possibilidade não só remota mas que apela provavelmente apenas à ciência.

Na sua abordagem ao aspecto principal do romance, o objecto de imitação do romancista (as pessoas), Forster consegue, consciente e deliberadamente ou não, evitar criar o problema inerente às teorias da ficção mencionadas. O escritor sugere que para falar de rainhas inglesas, generais russos, Moll Flanders e de outras pessoas dos romances que podem bem ser, apesar do “erro de lógica” ou da “falta de gosto” (*Aspects of Novel*, 68), confundidas com pessoas de carne e osso, não é desejável dar a resposta que se aprende nos manuais de literatura: a resposta estética. Apesar de correcta, porque Moll Flanders não está *de facto* naquele momento em Cambridge, nenhum argumento estético ou, para todos os efeitos, nenhum argumento *intensional*, mesmo se mais sofisticado do que aquele que Forster invoca, poderia ser deduzido para demonstrar a alguém que pensou reconhecer Moll Flanders no meio dos professores de Cambridge que ela não tinha compreendido *Moll Flanders*, isto é, que não tinha compreendido que a existência de Moll Flanders só pode ser inferida a partir de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. Forster, como já aludido, oferece outra espécie de razões, de

---

139 “As palavras são o lugar onde vivemos como seres humanos e como agentes morais e espirituais.” (Murdoch, *op. cit.*, p. 242)

natureza psicológica, embora não necessariamente psicológicas. Contudo, o que me interessa neste momento retirar da lição de Forster é que esta vem relembrar – contra a lição jamesiana de Lubbock – que, para entender um pouco melhor os motivos por que conseguimos genuinamente interessar-nos pelas personagens dos romances, revestindo-as de valor e preocupando-nos com os seus destinos de uma forma que normalmente reservamos apenas para outras pessoas, não adianta afirmar que Moll Flanders não pode estar em Cambridge nem que o general Kutuzov da História não é o general Kutuzov de *Guerra e Paz*. Tal como não adianta afirmar que os estados psicológicos do *Homo Sapiens* diferem em espécie dos estados psicológicos do *Homo Fictus* e que só assim, dissociando-os do mundo dos factos e da verdade, poderemos correctamente compreendê-los, isto é, esteticamente. Por outras palavras, a sátira de Forster ao profissional de literatura resulta da intuição de que, no que diz respeito ao nosso convívio com personagens literárias, ser “sofisticado”, “suspendendo crenças ou descrenças”, preservando a neutralidade do leitor educado, não ajuda muito à compreensão da natureza das ficções. Tal como postular que os percursos de pessoas ficcionais são diferentes dos percursos de pessoas reais, ou que as suas motivações obedecem a outras regras que não as das pessoas reais, não esclarece a razão por que as descrições dos conteúdos mentais do *Homo Fictus* e as do *Homo Sapiens estranhamente* não diferem em espécie (uma impossibilidade lógica), mas antes no grau de conhecimento que deles podemos ter. Apesar de não possuírem glândulas, e de não serem por isso passíveis de uma definição estritamente científica, os agentes dos romances tendem a comportar-se nas mesmas linhas que os seus homólogos reais, cujos conteúdos mentais são, aliás, curiosamente tão resistentes a definições científicas quanto os seus ‘primos’ mais transparentes ou eloquentes. Obras como

*Guerra e Paz*, ostensivamente indiferentes aos imperativos de não-contaminação entre os dois mundos, entre questões de crença e descrença, asserções e pseudo-asserções, e fazendo uso de um método de análise psicológica que necessariamente implica, como Boris Eikhenbaum sugere, a arte na vida uma vez que não respeita as distinções da estética tradicional (isto é, romântica)<sup>140</sup>, demonstram assim para Forster por que razão “nenhum romancista inglês chega aos calcanhares de Tolstoi” (*idem*, 26).

Transformar, por outro lado, romances ou tragédias em adereços de jogos de faz-de-conta, em ocasiões para activar a imaginação e fingir que se está a sentir emoções por objectos *meramente* ficcionais, como propõe Kendall Walton, não explicará ou, quando muito, apenas descreverá, por que motivo as lágrimas que vertemos pelos destinos trágicos de personagens fictícias são *necessariamente* tão amargas quanto as lágrimas que vertemos por personagens de carne e osso<sup>141</sup>. Do mesmo modo que celebrar o “faz-de-conta” como uma “experiência mágica”, que nos poupa às consequências desagradáveis de passar pela experiência na “vida real”<sup>142</sup> (e.g. sentir terror por um monstro real), poderá não esclarecer a razão pela qual – sem ser necessário recorrer a dados da psicologia – quando estamos a assistir a uma partida de xadrez jogada por duas personagens no palco do teatro, a partida que Adelheid e o Bispo jogam, por exemplo, estarmos para todos os efeitos a ver alguém a jogar *realmente* uma partida de xadrez, e não a *fingir* que está a jogar uma partida de xadrez, como também poderia de resto acontecer. A mesma

---

140 Cf. Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 45.

141 Diferenças entre reacções a ficções e a acontecimentos reais poderão, certamente, ser estabelecidas, especialmente no que diz respeito a reacções *a posteriori*. Por exemplo, os efeitos da morte de uma personagem que nos é cara não se prolongarão do mesmo modo do que a notícia da morte de alguém que conheçamos. Caso contrário, não poderíamos falar de catarses artísticas, mas de pesadelos artísticos.

142 “O faz-de-conta oferece a experiência – pelo menos, alguma coisa parecida – de forma grátis. Catástrofes não acontecem realmente (normalmente) quando acontecem ficcionalmente. A divergência entre ficcionalidade e verdade poupa-nos à dor e ao sofrimento que teríamos de esperar no mundo real”. Walton, *op. cit.*, p. 68.

partida de xadrez, frisa Wittgenstein, com princípio, meio e fim, e dois jogadores, a que já assistimos, ou não, na vida real. Este argumento elíptico com o qual Wittgenstein chama a atenção para o modo como reconhecemos, ou compreendemos, jogos ficcionais como a partida de xadrez da obra dramática de Goethe<sup>143</sup>, recebe uma outra formulação, menos condensada, e centrada no aspecto que, segundo Forster (mas também Brett Bourbon), mostra de uma forma importante que descrições de *Homo Sapiens* e descrições de *Homo Fictus* são necessariamente semelhantes:

As personagens de um drama suscitam a nossa simpatia, são como as pessoas que conhecemos, muitas vezes como as pessoas que amamos ou odiamos: as personagens da segunda parte do *Fausto* não suscitam de todo a nossa simpatia! Não nos sentimos como se as conhecêssemos. Desfilam perante nós como pensamentos, não como seres humanos. (CV, 47e)

Neste contexto, ser leitor-crítico, empenhado em manter a devida distância estética, criando aparatos críticos cada vez mais refinados de modo a justificar respostas emocionais a ficções como respostas a pensamentos relativos a descrições<sup>144</sup>, ou leitor-criança, entretido a imaginar que está a experimentar pseudo-emoções (ou pseudo-pensamentos) por pseudo-pessoas, ou a projectar-se nas vidas dessas pseudo-pessoas, com o intuito de aprender a planificar a vida e não cometer, por exemplo, os mesmos erros (ou pseudo-erros) do que elas<sup>145</sup>, significa provavelmente ignorar a única regra do jogo da ficção que realmente conta: a de que, num certo sentido, é *necessário* confundir arte e vida, amontoados de palavras no papel e pessoas providas de organismos, descrições do que é o caso e descrições do que não é o caso. E sem esta atitude (“erro de lógica”, para alguns,

---

143 Cf. Wittgenstein, *IF*, I, §365.

144 Cf. Lamarque & Olsen, “Content and Characters”.

145 Cf. Gregory Currie, “Realism of Character and the Value of Fiction”, Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge UP, 1998.

posição filosófica, para outros), que consiste em atribuir um sentido e valor a objectos que não se limitam a suscitar o nosso interesse e curiosidade, ou a absorver-nos, mas também a emocionar-nos de um modo que outros objectos – e.g. um lenço amarrotado ou um alfinete – dificilmente emocionarão sem que com isso não se levante a suspeita de que poderemos estar a comportar-nos de um modo irracional, talvez não conseguíssemos entender o que estes objectos são. Não conseguiríamos provavelmente entender porque, como Stanley Cavell reitera, tais objectos ficcionais não significam apenas do modo como frases ou textos *significam* [*mean*], mas do modo como as outras pessoas *significam* [*mean*]<sup>146</sup>.

As personagens dos romances, como escreveu Pessoa, são tão reais como nós. Esta conclusão (ou premissa?), que não é nem um dado da estética, nem um dado da psicologia, talvez seja o único modo de explicar a razão pela qual, como Tolstoi constata, à medida que o objecto das ciências se vai aproximando da vida humana, elas se tornam cada vez menos exactas, até que a inexactidão alcança os limites e a própria ciência é destruída<sup>147</sup>.

Será adiante discutido se esta inexactidão significa que o que fica depois de os limites desaparecerem são *meras* ficções, filosóficas ou não, descrições das vidas secretas das pessoas ou outro tipo de descrições, ou se nem sequer chegam a ser descrições. Por agora, limito-me a recordar que, contra a “estética da impessoalidade” preconizada pela arte da ficção de Lubbock, Tolstoi modifica o princípio de Foster (e também o de Murdoch) de que “as pessoas têm a sua oportunidade no romance”, ao acrescentar a medida do valor para qualquer expressão que tenha o homem por objecto:

---

146 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?, A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge UP, 2002, p. 198.

147 *Tolstoy's Diaries*, vol II, p. 412.

Um autor tem para nós valor e utilidade na medida em que nos revela os processos internos da sua alma. O que quer que ele escreva, seja um drama, uma tese erudita, uma discussão filosófica, uma crítica, ou uma sátira, é a revelação do labor da sua alma que é valioso, e não a forma arquitectónica por meio da qual ele a revela, ou frequentemente a tenta ocultar<sup>148</sup>.

Esta caracterização da escrita como uma actividade que pouco parece dever a noções estéticas ou a convenções literárias está longe, todavia, de resumir os problemas de descrição com que Tolstoi se confronta desde as primeiras páginas dos seus diários juvenis. Tais problemas começam como uma espécie de diário de Franklin, com a intenção de “escrever um diário das minhas fraquezas”, com a minuciosa anotação de “regras de conduta em sociedade”, “regras para desenvolver o físico ou a vontade emocional”, “regras para desenvolver a faculdade de tirar conclusões”, e tantas outras que Tolstoi vai inventando num incessante e, por vezes, delirante (e hilariante) exercício de auto-análise e autodescrição.

Durante este processo de inventariação de regras, descrito a dada altura, e em francês, como a irreprimível vocação de uma profissão<sup>149</sup>, Tolstoi verifica que o estilo com que passa do “diário das suas fraquezas” para a tentativa de “descrever o que vê”, quando parte para o Cáucaso e começa a sua aprendizagem literária, oscila entre duas tendências opostas: a tendência Sterneana para a digressão (o retardamento) e a descrição pormenorizada da percepção dos objectos (paisagens e pessoas). Tolstoi oferece a sua própria terminologia para designar a

---

148 Tolstoi citado em Edward A. Steiner, *Tolstoy the Man*, A. N. Wilson (intro.), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005, p. 265.

149 “Et puis cette horrible nécessité de traduire par des mots et aligner en pattes de mouches des pensées ardentes, vives, mobiles, comme des rayons de soleil teignant des nuages de l'air. Où fuir le métier, Grand Dieu!”. Entrada 2 Junho, 1851, *Tolstoy's Diaries*, vol. I, p. 29.

oscilação que identifica nas suas primeiras descrições do Cáucaso e experiências literárias: a tendência simultânea para a *generalização* e para a *pormenorização*<sup>150</sup>.

Este confronto de Tolstoi com os limites da descrição resulta de mais do que uma simples tentativa de transmitir, com o máximo de rigor e fidelidade, “os processos internos da sua alma”, ou todas as suas impressões, pensamentos ou sentimentos, como o excerto acima citado poderá levar a crer. A busca pelo meio-termo nos anos formativos, pelo equilíbrio entre digressão lírica ou filosófica e atenção ao pormenor (descrição atomizada), seria abandonada em obras como *Guerra e Paz*. Esta obra exhibe, como Eikhenbaum refere, impúdica e paradoxalmente estas duas tendências, sem qualquer preocupação com a busca do “meio-termo” ou com as noções, tão centrais na “arte da ficção” de Lubbock e de outros críticos mais aristotélicos, de equilíbrio ou forma.

Não pretendo com isto concluir que *Guerra e Paz*, enquanto anti-narrativa ou paródia de todos os possíveis modelos de narrativa histórica e, para todos os efeitos, de qualquer narrativa, quer sobre a vida das nações, quer sobre a dos indivíduos<sup>151</sup>, seja a resposta final para os problemas com que Tolstoi se debate quando começa a utilizar o seu diário, não apenas para anotar as suas

---

150 “Escrevi a *Carta do Cáucaso* – não muito, mas bem... Primeiro, deixei-me levar pela generalização (*generalizatsiya*), em seguida, pela pormenorização (*melochnost*), e agora, se não encontrei ainda o equilíbrio, pelo menos compreendo a sua necessidade e pretendo encontrá-lo.” (Citado em Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 31).

151 Este é o argumento de Gary Saul Morson, em *Hidden in Plain Sight*, que caracteriza *Guerra e Paz* como a afirmação de uma tese negativa sobre a narrativa: narrar, ou descrever, isto é, criar nexos causais, disciplinando e ordenando o particular, é falsificar a experiência. Não existem relatos históricos verdadeiros porque não existe um ponto de vista exterior, fora do fluxo dos acontecimentos (só Deus está fora da experiência, do tempo, da causação, do contingente), e nada na história se assemelha a um “mito” no sentido aristotélico. Nesta perspectiva, o uso paradoxal da linguagem absoluta, no contexto da ficção e não da história, para afirmar apenas princípios negativos resulta da convicção na incompreensibilidade das ‘vidas secretas’ das nações e dos homens, e provavelmente do “feixe de percepções” humeano: “Como um feixe de acidentes, os seres, como a história, não se adequam a regras gerais e jamais poderão ser cabalmente compreendidos.” (Morson, *op. cit.*, p. 213)

fraquezas e regras de conduta externas e internas, mas para desenvolver um estilo literário, e quando constata a assimetria entre a descrição de certas actividades:

Pensei: Vou descrever o que vejo. Mas como posso escrevê-lo com palavras? Terei de sentar-me a uma mesa manchada de tinta, arranjar algum papel pardacento e tinta, sujar os dedos e desenhar letras no papel. As letras formarão palavras e as palavras – frases; mas podemos nós, efectivamente, comunicar sentimentos? Será possível algum dia transmitir a outra pessoa as nossas próprias visões quando contemplamos a natureza? *A descrição não é suficiente*. Por que motivo é que a poesia está tão estreitamente aliada à prosa, a felicidade à infelicidade? Como é que se deve viver? Dever-se-ia fundir a poesia na prosa, ou apreciar aquela e aceitar viver à mercê da outra?<sup>152</sup>

Antes de identificar os eventuais pontos em comum entre as ideias que Tolstoi foi explorando a partir do momento em que descobre que, para os seus propósitos, “a descrição não é suficiente” e as posições críticas aqui representadas por Forster, por um lado, e Percy Lubbock, por outro, com as quais se iniciou esta discussão, importa referir dois problemas que se levantam deste confronto entre duas concepções distintas do romance.

O primeiro problema surge não tanto da conclusão de Forster acerca da superioridade da verdade do romance sobre a verdade do relato histórico quando se trata da vida mental das pessoas, como da premissa subjacente ao contraste que o autor apresenta entre o método de representação do romancista e o método de representação do historiador.

O argumento de Forster sugere, como já aludido, que se o romancista representa os caracteres directamente, a partir da “descrição psicológica”, o historiador representa os caracteres indirectamente, e a tragédia imita agentes (sendo que na poesia trágica a infelicidade ou felicidade não são uma qualidade, mas a finalidade da vida<sup>153</sup>), a felicidade ou infelicidade são, pelo contrário,

---

152 Entrada 3 Julho 1851, *Tolstoy's Diaries*, vol. I, p. 33, meus itálicos.

153 Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a16.



estados sem causas exteriores. Não se revelam portanto na acção, mas na descrição dos conteúdos privados, dos quais não há qualquer evidência a não ser quando saímos do domínio da acção e entramos no domínio da ficção, ou melhor, do romance.

Esta concepção do método do romancista, compatível com a ideia acerca da natureza da arte defendida por Iris Murdoch, surge, com efeito, corroborada nas primeiras experiências artísticas de Tolstoi, onde as preocupações com a composição literária parecem incidir fundamentalmente na imitação das paixões humanas, ou daquilo que Forster descreve, à semelhança de Iris Murdoch, como “a vida secreta das pessoas”.

Em 1850, sob a influência da *Viagem Sentimental* de Sterne, do qual traduzira uma grande parte para russo, Tolstoi regista a ideia para escrever um primeiro romance, *Da Janela (Iz okna)*:

Sentado certo dia à janela, reflectia e absorvia tudo o que se passava na rua.

Ali vai um polícia. Quem é ele e o que é a sua vida? E aquela carruagem que acabou de passar, quem transporta? – e onde é vai e em que é que está a pensar? E quem vive nesta casa? *Como são as suas vidas interiores?*... Como seria interessante descrever tudo isto! Que livro interessante poderia ser escrito a partir disso?<sup>154</sup>

Tal como o projecto juvenil de escrever um romance sobre a vida dos ciganos seria abandonado, a primeira incursão de Tolstoi na escrita ficcional não viria a ser, contudo, este romance sobre a vida interior das pessoas que observa e imagina da sua janela (embora se possa detectar traços desta ideia, ou método, em *Adolescência*). Sem desvalorizar a importância dos diários que, como realça Eikhenbaum, são o laboratório onde Tolstoi testa não apenas ideias mas estilos literários, a sua primeira incursão na escrita seria *Uma História de Ontem*, datada

---

154 Paul Birukov (ed. e trad.) e Lev Tolstoi (rev.), *Leo Tolstoy, His Life and Work*. vol. I, p. 115.

de 1851. Neste fragmento póstumo, o narrador discorre sobre as possibilidades e as vantagens de um método de composição que lhe permita relatar todos os processos da sua consciência, sem deixar de parte os ocorridos durante um sonho, ao longo de vinte e quatro horas:

Estou a escrever uma história sobre o dia de ontem, não porque o dia de ontem tenha sido notável sob qualquer aspecto, pois será melhor descrito como um dia em nada notável sob aspecto algum, mas porque há muito desejo registrar o lado íntimo da vida ao longo de um dia inteiro. Sabe Deus quantas diversas e interessantes impressões, juntamente com os pensamentos por estas despertados, ocorrem num único dia<sup>155</sup>.

Este método de composição, bastante familiar para os escritores modernistas, não obstante a recusa de A. N. Wilson em o associar aos modernistas pelos mesmos motivos invocados por Eikhenbaum para o dissociar da história da literatura russa<sup>156</sup>, seria alvo de críticas pelos contemporâneos de Tolstoi. Tais críticas centravam-se no que era visto como o elemento artificial do estilo do autor de *Infância*: um excesso de análise que, “ao ampliar com total veracidade as minudências do mundo do espírito ao microscópio, apresenta-as sob uma perspectiva falsa, com uma magnitude *desproporcionada*”<sup>157</sup>.

Seja este método uma “descrição microscópica”, que esvazia de conteúdo a mente humana, seja uma “nova estética psicológica que não exige uma particular consistência interna ou a circularidade própria da obra de arte” e visa “oferecer

---

155 “A History of Yesterday” [*“Istoriia vtcherachnego dnia”*], *Tolstoy’s Short Fiction*, Michael R. Katz (ed. e rev.), New York, London: W. W. Norton & Company, 1991, p. 279.

156 A influência de Sterne e de Toepffer nas primeiras “ideias literárias” de Tolstoi é corroborada pelo próprio: “Na altura em que escrevia isto (*Infância*), estava longe de usar formas de expressão próprias e encontrava-me sob a influência de dois escritores que tiveram um enorme efeito sobre mim: Sterne (a sua *Viagem Sentimental*) e Toepffer (*Bibliothèque de mon oncle*)”. A. N. Wilson, no seu estudo biográfico sobre Tolstoi, segue aparentemente a tese de Eikhenbaum de que Tolstoi deve mais aos escritores do século XVIII do que à geração dos românticos russos que o precedem: “Assim, não nos surpreende que Tolstoi, como estabelecido acima, se incline para a literatura do século XVIII e desdenhe dos românticos. [...] De qualquer forma, todas as suas leituras estão relacionadas com as tradições do século anterior, a tradição dos seus avós, e não dos seus pais. Com efeito, ele está pouco preocupado com a literatura russa” (Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 29).

157 K. S. Aksakov, citado em Eikhenbaum, *op. cit.*, p. 63.

uma impressão de verdade em vez de fantasia”<sup>158</sup>, ele é referido frequentemente por Tolstoi. Em muitas entradas dos diários do período inicial da sua carreira literária, a reflexão incide sobre o solipsismo, a consciência da consciência, as limitações da análise descritiva na transmissão dos sentimentos, a qual, afirma, deverá a partir de agora predominar sobre o interesse na intriga: “Li *A Filha do Capitão* e, *hèlas*, tenho de reconhecer que a prosa de Puchkin parece agora antiquada – não pela sua linguagem, mas pela forma de exposição. Agora, justamente, na nova escola da literatura, o interesse nos pormenores do sentimento está a ganhar terreno sobre o interesse nos próprios acontecimentos.”<sup>159</sup>

O método de composição em causa é também um dos que mais será explorado, não apenas nos primeiros contos sobre as suas experiências na guerra do Cáucaso e da Crimeia, como também nos grandes romances, onde as personagens se mostram tanto através da acção como da análise do próprio processo psicológico (monólogo interior) – da descrição das “manifestações evanescentes desta vida interior que alternam com uma extraordinária rapidez e variedade inesgotável”<sup>160</sup>. Isto é, daquilo que muitos críticos viam então, e muitos ainda vêem, como transgressões das prescrições da poética aristotélica, um acumular de personagens e incidentes desnecessários, “minúcias que constituem a ‘observação pela observação’, a contingência casual por si mesma” [*happenstance’s sake*]<sup>161</sup>, numa construção episódica que visa mostrar a ininteligibilidade das causas dos acontecimentos<sup>162</sup>.

---

158 Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 46.

159 Entrada de 31 Outubro 1853, *Tolstoy’s Diaries*, vol. I, p. 75.

160 N. G. Tchernyshevski, “Tolstoy’s Military Tales”, *Tolstoy’s Short Fiction*, p. 369.

161 G. S. Morson, *op. cit.*, p. 149.

162 É o que Morson chama de acontecimentos “escondidos diante dos olhos” [*hidden in plain view*], em larga medida incausados e, tal como o extraordinário episódio da caça ao lobo de Nikolai Rostov – o qual Tolstoi qualifica de o “momento mais feliz da sua vida” – apenas inteligíveis para Deus e para o autor (*op. cit.*, p. 157). Tais acontecimentos são ainda, na

Em suma, o ponto onde a filosofia da história e a filosofia da psicologia de Tolstoi mostram a sua perfeita coincidência (e, poder-se-ia acrescentar, a sua afinidade com o projecto das *Investigações Filosóficas*) é na insistência de que não há significados ocultos na realidade, nem “chaves hermenêuticas” que a decifrem. O acidental “não pode revelar o conflito central, oculto do ser, porque a ideia tolstoiana de ser exclui a possibilidade de um centro”. Tal como não pode haver nenhuma chave para a história, assim também não poder haver nenhuma chave para o ser.<sup>163</sup>

No entanto, se o principal aspecto que, segundo Forster, assinala a ténue fronteira entre ficção e realidade, ou entre as constituições do *Homo Fictus* e do *Homo Sapiens*, parece ser corroborado pelas primeiras experiências artísticas de Tolstoi e por contos tardios póstumos, como o fragmento *História de Um Louco* (1883) – no qual o narrador descreve com minúcia, na primeira pessoa, o despertar da sua “*mania divina*”, isto é, o despertar da sua consciência religiosa –, o mesmo princípio não parece orientar, todavia, a maior parte da produção literária do período subsequente a *Confissão*. Tão pouco parece esta “transferência do foco de atenção da personalidade para os próprios estados psíquicos, para a sua composição”<sup>164</sup>, coadunar-se com o novo método que Tolstoi ambiciona inventar enquanto declara a sua primeira renúncia estratégica à literatura para se dedicar à agricultura e à instrução primária. Na mesma altura em que começa a modelar a sua biografia de acordo com um obscuro romance de Berthold Auerbach – ao qual se apresenta com a insólita afirmação “Eu sou Eugen Baumann”<sup>165</sup> – e,

---

leitura de Morson de *Guerra e Paz*, a marca do que é apodado da poética “prosaica”, um modo de pensar (e representar) que privilegia o quotidiano, o familiar, o “prosaico”.

163 Morson, *idem*, p. 201.

164 Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 60.

165 Eugen Baumann é o nome do protagonista de *Neues Leben*, o romance de Auerbach sobre um príncipe revolucionário, Eugen Falkenberg, que se torna, através de uma troca de identidade,

embrenhado nas experiências pedagógicas da sua escola, confessa que, “entre muitos outros sonhos inatingíveis, penso constantemente numa série de Obras, nem ficções, nem descrições, baseadas em provérbios”<sup>166</sup>.

A esta ambição de descobrir um modo de escrever obras, nem puramente ficcionais, nem puramente filosóficas (ou históricas), fazendo a transição de um estilo literário, ou elevado, para um estilo mais heteróclito, não serão alheias algumas conclusões que Tolstoi retira do seu trabalho na sala de aulas. Entre elas, conta-se a importante descoberta de que todo o ensino deve começar com a Bíblia. Nenhum outro livro corresponde melhor ao entendimento das crianças ou vai ao encontro das suas necessidades do que as narrativas bíblicas, com a sua poesia e linguagem condensada, com as suas personagens e lendas: “O melhor livro da infância do homem é o melhor livro da nossa infância.” Após três anos a experimentar formas de inculcar nos seus alunos o amor pelo estudo, Tolstoi relata

---

num professor primário nos EUA. O biógrafo do romancista alemão, A. Bettelheim, descreve do seguinte modo a insólita visita de Tolstoi a Auerbach, em 1861, aquando da sua viagem de pesquisa aos estabelecimentos de ensino europeus: “O estranho visitante revelou-se vir a ser um príncipe russo com um nome naquela altura praticamente desconhecido na Europa – Lev Tolstoi. Lev Tolstoi chamava-se a si mesmo um duplo de Eugen Baumann porque, inspirado pelo romance didáctico de Auerbach, tinha criado uma escola pública na sua propriedade e, como Eugen Baumann, ou melhor, como o Príncipe Eugen Falkenberg, trabalhava agora com as crianças camponesas em Iasnaia Poliana.” (Bettelheim, citado em Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, p. 24). Como Eikhenbaum refere, Tolstoi interpretou as descrições novelescas das lições de Baumann como instruções práticas e, assim, o “romance tornou-se num guia do professor.” (Eikhenbaum, *idem*, p. 26). Será este testemunho a prova de que Tolstoi era imune à lógica de que a premissa “isto é só uma história” assegura *a priori* a não-promiscuidade entre mundos ficcionais e mundos reais e, por conseguinte, à impossibilidade lógica de respostas *reais* a descrições ficcionais? Por outro lado, verifica-se que se é possível que o romance edificante de Auerbach tenha influído na carreira de instrutor primário de Tolstoi, também é possível que esta experiência (e os relatos sobre ela, directos e indirectos) tenham influído no “episódio inteiramente rural” da carreira de Wittgenstein. Depois de a leitura d’*Os Meus Evangelhos*, como diz em carta, o ter praticamente salvado, Wittgenstein regressa da guerra para trocar a carreira promissora em Cambridge pela de instrutor primário em escolas rurais no interior da Áustria (1920-26). O episódio poderá não ter acabado da melhor forma (Wittgenstein não era Tolstoi nem tinha a sua vocação), mas interessa ainda sublinhar que os métodos dos dois pedagogos, por muito distintos que fossem, como o eram os seus contextos, tinham em comum um importante aspecto: o recurso pródigo à leitura da Bíblia como forma de instrução moral. (Para uma descrição detalhada deste período na vida de Wittgenstein cf. Ray Monk, “An Entirely Rural Affair”, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, pp. 192-233)

166 Citado em Boris Eikhenbaum, *Tolstoy: A Collection of Critical Essays*, Ralph E. Matlaw (ed. e trad.), Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1967, p. 54.

que apenas quando começou a ensinar a história sagrada através da leitura das narrativas do Antigo Testamento conseguiu, como é mister do educador, “levantar a ponta do véu” que até então lhes ocultava os prazeres do conhecimento que o estudo encerra. Dissipando a incredulidade e resistência dos seus alunos, conquistou a sua confiança e conseguiu “apoderar-se completamente deles”. À leitura do Antigo Testamento seguiu-se a do Novo Testamento, o que uniu mais os alunos ao estudo e ao seu instrutor, que pôde então prosseguir para a exposição das matérias anteriormente rejeitadas. Depois da Bíblia, os alunos (crianças ou adultos) “entendiam tudo, acreditavam em tudo, desejavam ir mais longe, sempre mais longe, abrindo-se perante eles as perspectivas do pensamento, da ciência e da poesia”<sup>167</sup>. Esta descoberta resultou na convicção de que “sem a Bíblia na nossa sociedade, como sem Homero na sociedade grega, é impossível o desenvolvimento da criança e do homem. A Bíblia é o único livro de leitura elementar e infantil. A Bíblia, tanto pela forma como pelo conteúdo, deve servir de modelo a todos os manuais infantis e livros de leitura”<sup>168</sup>.

A ambição de Tolstoi, acima mencionada, de escrever um Livro, nem ficção nem história, não desaparece com a descoberta do papel fulcral das narrativas bíblicas para o ensino, desde que apresentadas aos alunos na sua forma primitiva, i.e. sem ser na versão purgada do sublime pelas mãos (e pela inteligência) dos pedagogos e redactores dos manuais escolares em uso. Pouco depois, inicia o longo processo de escrita de *Guerra e Paz*, findo o qual regressa novamente à pedagogia, para se dedicar ao projecto através do qual pretende revolucionar o ensino público na Rússia: a escrita do livro que até *Confissão* consideraria a sua obra mais importante, o compêndio escolar *Azbuca* (1872).

---

167 Tolstoi, *La Escuela de Yásnaia Poliana*, pp. 96-97.

168 *Idem*, p. 98.

Embora não tenha obtido o sucesso esperado (foi atacado pelos representantes das várias correntes pedagógicas), e não tenha sido, como pretendido, aprovado para uso nas escolas públicas, Tolstoi cita uma das histórias nele incluídas, na secção de leitura (“O Prisioneiro no Cáucaso”) como “um exemplo dos métodos e da linguagem em que agora estou a escrever, e continuarei a escrever, para adultos”<sup>169</sup>. Pouco após se congratular, numa carta a A. A. Fet, por “Deus lhe ter infligido esta loucura”, a de não desistir até conseguir ler Esopo, Xenofonte ou Homero no grego original, “na língua humana [que] produziu o que é verdadeiramente e simplesmente belo”<sup>170</sup>, Tolstoi lamentava-se a Strakhov das limitações que a língua literária russa impunha aos escritores: “A nossa língua literária não tem espinha dorsal; é tão mimada, podemos dizer não importa que disparate – tudo parecerá literatura”<sup>171</sup>. Todavia, na sala de aulas, na imersão na linguagem do quotidiano – “o melhor regulador poético” –, e no estudo das tradições orais russas europeias (orientais, judaicas ou árabes) e das narrativas bíblicas, Tolstoi dizia também ter encontrado um novo método para “trazer [a linguagem literária] a um nível mais baixo”. Este nível “mais baixo” não é, sublinha ao seu interlocutor, o nível das ficções da “fraternidade eslava” e dos seus pretensiosos “*princípios hínicos*”. É um espaço onde “seremos livres” porque nada ali é supérfluo<sup>172</sup>. Elegendo a linguagem viva e expressiva das pessoas como o seu “regulador poético”, Tolstoi prepara-se para produzir um primeiro romance do qual “provavelmente mais ninguém irá gostar [para além do seu autor] porque é demasiado simples”<sup>173</sup> (i.e. *Anna Karenina*). Prepara-se também para o trabalho que viria a afirmar ser a “obra da sua vida”: a tradução e reescrita dos Evangelhos.

---

169 Cf. Carta a Strakhov, 1872, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 243.

170 Carta a Fet, *idem*, p. 231.

171 Carta a Strakhov, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 244.

172 *Loc. cit.*

173 *Idem*, p. 268.

A sua busca pelo nível chã da linguagem ganha uma nova direcção, que poderá ser expressa na imagem através da qual Wittgenstein resume o seu projecto de ‘terapia conceptual’: “Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico ao seu emprego quotidiano” (*IF*, I, §116).

\*\*

Antes de esclarecer algumas das questões que nascem da problematização da noção de “psicologia literária”, pelo menos quando aplicada às obras de Tolstoi escritas no seguimento das experiências pedagógicas e literárias da década de 70, gostaria de tentar uma aproximação ao que foi atrás designado como o segundo problema que surge do confronto entre as concepções do romance de Forster e de Lubbock. Com efeito, a crítica deste último, à luz da “arte de ficção” jamesiana, à ausência de unidade na arte literária de Tolstoi parece aproximar-se dos princípios defendidos pelo Tolstoi tardio, nomeadamente em *Shakespeare e o Teatro*.

Os termos com que Tolstoi pretende demonstrar que *Rei Lear* não é o exemplo do que uma obra dramática deverá ser apresentam uma curiosa simetria com os argumentos invocadas por críticos como Percy Lubbock para demonstrar que *Guerra e Paz* não pode ser considerado um romance, mas antes um projecto não-artístico. Da constatação desta simetria nasce a possibilidade de, partindo do desacordo entre as posições críticas sobre o valor de obras como *Guerra e Paz*, mas também de *Ana Karenina*, avançadas no capítulo precedente, a noção de unidade literária invocada por Lubbock (mas também pelos primeiros leitores de *Guerra e Paz*, perplexos quanto ao objectivo e ao género a que poderia pertencer aquela obra) poder coadunar-se melhor com aquilo que foi defendido e adoptado



por Tolstoi, pelo menos numa fase tardia da carreira, em oposição à ideia – anti-dramática – de E. M. Forster, segundo a qual a felicidade ou infelicidade são conteúdos mentais privados, acessíveis unicamente quando entramos no domínio da ficção, isto é, do “romance psicológico”. É esta possibilidade que iremos explorar de seguida.

### CAPÍTULO 3

## PORQUE DEVEREMOS SUSPEITAR DOS ENCOMIASTAS DE SHAKESPEARE?

*Who is that can tell who I am?*  
Rei Lear

*[...] it's a tale  
told by an idiot, full of sound and fury,  
signifying nothing.*  
Macbeth

*E o Bobo continua a pronunciar mais palavras sem-sentido.*  
Shakespeare e o Teatro

*Everywhere we see that men do not go mad by dreaming. Critics are much madder than poets. Homer is complete and calm enough; it is his critics who tear him into extravagant tatters. Shakespeare is quite himself; it is only some of his critics who have discovered that he was somebody else. And though St. John the Evangelist saw many strange monsters in his vision, he saw no creature so wild as one of his own commentators. The general fact is simple. Poetry is sane because it floats easily in an infinite sea; reason seeks to cross the infinite sea, and so make it finite.*  
G. K. Chesterton

Em 1906 é publicado *Shakespeare e o Teatro (ST)*, um dos derradeiros escritos de Tolstoi, onde o autor articula os argumentos que o tinham levado anteriormente, em *OQA?*, a recusar a entrada de Shakespeare para o radicalmente novo domínio da arte aí estabelecido. Se naquela obra as referências a Shakespeare se resumem a menções a *Hamlet*, ou às encarnações do protagonista epónimo por actores como E. Rossi, e ao conteúdo imoral de *Romeu e Julieta*, os esforços de Tolstoi em *ST* para justificar a tese de que Shakespeare não é nem um artista nem um filósofo excelente, ou sequer mediano, são notórios, tanto ou mais quanto contrastam com o seu procedimento em *OQA?*. Aqui, Shakespeare é, como aliás praticamente todo o cânone ocidental, excluído sem que se procure justificar

por que motivo obras como *Hamlet* não obtêm o efeito que qualquer obra de arte, no sentido mais elevado da palavra, deverá suscitar: a união entre artista (ou obra) e público (ou leitor) numa mesma percepção (religiosa) da vida.

Inicialmente concebido como introdução a uma obra sobre Shakespeare, da autoria do amigo e discípulo tolstoiano Ernest Crosby<sup>174</sup>, a diatribe contra o dramaturgo acabaria por ganhar as proporções de um longo ensaio autónomo, ou não tivesse o planeado prefácio evoluído para um projecto tão ambicioso e insólito, mesmo para o leitor familiarizado com a iconoclastia constitutiva das obras de Tolstoi, como o de justificar por que razão é que “Shakespeare não pode ser sequer considerado um escritor mediano” (*ST*, 376).

O ataque é inusitado por variados motivos: pelo formidável adversário que se propõe combater, pelos argumentos de natureza ‘formal’ que ocupam a maior parte deste ensaio, pese embora a intenção inicial de condenar a “concepção moral estreita” de Shakespeare<sup>175</sup>; pela minúcia da análise; e, não menos significativo, por ter sido engendrado pelo autor de *OQA?*, cuja descrição da arte, para além de excluir o papel do crítico através do conceito de *infecção*, pretende impugnar a ideia de que a arte seja interpretável, pelo menos no sentido habitual da palavra:

“Os críticos explicam.” Mas o que é que explicam?

Um artista, se é um verdadeiro artista, transmitiu aos outros com a sua obra o sentimento [*tchustvo*] que experimentou: o que há aqui para explicar? [...]

As obras artísticas não podem ser interpretadas. Se tivesse sido possível ao artista explicar *por palavras* aquilo que pretendia dizer, tê-lo-ia dito *por palavras*. Mas disse-o com a sua arte, *porque não havia outro modo* de transmitir o sentimento que experimentara. A interpretação de uma obra de arte

---

174 Uma análise tão pouco interessante quanto o seu tópico: o défice de consciência democrática de Shakespeare.

175 Cf. Andrew Donskov, *Essays on L. N. Tolstoj's Dramatic Art*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1988, p. 26. Se esta era a intenção inicial, verifica-se que *ST* acaba por ser, quase na sua totalidade, uma discussão sobre os aspectos “estéticos” que, por si só, deverão, do ponto de vista do autor, demonstrar a tese de que a fama literária de Shakespeare é imerecida.

*através das palavras* apenas prova que o intérprete é incapaz de ser infectado pela arte. (*OQA?*, 94-95, itálicos meus)

Tolstoi vai enunciando com o radicalismo que lhe é característico as muitas teses negativas de *OQA?*, incluindo a acima citada de que as obras de arte “não podem ser interpretadas”. No entanto, a descrição de arte, no sentido lato do termo, como uma actividade expressiva que inclui actividades e objectos tão díspares como poemas, sermões, serviços religiosos, canções de embalar, anedotas ou marchas militares, não implica, na realidade, a conclusão de que “*toda a interpretação [seja] supérflua*” (*OQA?*, 94, itálicos meus). Pelo menos, não significa que esta posição aqui extremada não tenha um valor propedêutico: o de realçar que a experiência da arte não é conhecimento em segunda mão, mas sim na primeira pessoa, resultado de um processo intersubjectivo (ou, na terminologia de Tolstoi, de “contágio” emotivo) que nem a acção de um crítico mais sofisticado poderá suprir.

Não irei alongar-me neste momento sobre o radicalismo da crítica de Tolstoi à Estética tradicional, mesmo quando comparada com a de Tchernychevski<sup>176</sup> e de outros críticos radicais. Importa, contudo, realçar dois aspectos com ela relacionados. Em primeiro lugar, Tolstoi não se limita a afirmar, numa veia tipicamente socrática, a insuficiência das definições de certos conceitos, e.g. “beleza” ou “arte”, propostas pelos filósofos que o precederam; antes questiona a validade do próprio discurso sobre a arte, filosófico e crítico,

---

176 Na sua polémica tese de mestrado, *Esteticheskie otnocheniia iskusstva k deistvitelnosti* [A relação estética entre arte e realidade], publicada em 1855, Tchernychevski pretende fundar uma nova estética materialista, inspirada na filosofia de Feurbach e assente no princípio de que a beleza é uma qualidade da vida, e não da arte. A essência do ensaio de Tchernychevski é, nas suas palavras, defender “a realidade contra a fantasia, a tentativa de provar que as obras de arte são inferiores à realidade”. N. G. Tchernychevski, “Aesthetic Relation of Art to Reality”, *Selected Philosophical Essays*, Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953.

incluindo, aliás, o seu. Se o seu procedimento ao basicamente ignorar dois séculos de discussão sobre estética, resumindo, por exemplo, a Terceira Crítica de Kant num parágrafo, poderá ser infeliz, esta abordagem foi posteriormente adoptada por vários filósofos influenciados em larga medida pelo método filosófico de Wittgenstein<sup>177</sup>. Em segundo lugar, interessa sublinhar sobretudo a ideia de que a crítica a Shakespeare em *ST* surge como uma inesperada concessão por parte de um autor tão desfavorável a uma actividade – a da crítica de arte – sobre a qual afirmara, poucos anos antes, ser tão inútil quanto a de apenas patentear a incapacidade do pseudo-intérprete em entender o que é uma obra de arte; por outras palavras, a sua incapacidade em *participar* na actividade artística.

A atitude pouco complacente de Tolstoi com a crítica literária pode, por outro lado, ser perspectivada, como insinua Maxim Gorki, nas suas reminiscências sobre as conversas que manteve com o mestre, quando este convalescia na Crimeia, nos seguintes termos: “Os temas sobre os quais [Tolstoi] mais conversa são Deus, o camponês e a mulher. Sobre a literatura, fala raramente e com relutância, *como se a literatura lhe fosse estranha*”<sup>178</sup>. Com efeito, à excepção de *OQA?* (e mesmo aqui é preciso ler-se esta obra como um livro de estética, que não é certo que seja), raras foram as ocasiões em que Tolstoi se alongou sobre o tópico que, como talvez se esperasse do “grande escritor da Rússia”, poderia ocupar um lugar de destaque na sua carreira paralela, e tão prolífera, de escritor de ensaios. Mesmo antes de se ter tornado no “profeta do evangelho da simplicidade” e se

---

177 Embora Tolstoi não desenvolva obviamente a sua argumentação em termos de condições necessárias e suficientes, podemos identificar, como afirmámos no capítulo 1, na sua abordagem à arte uma linha congruente com a de autores anti-essencialistas como Morris Weitz, mas também como Artur Danto ou George Dickie. Por outro lado, poderíamos ainda sugerir que, quando perspectivado na sua vertente mais radical, i.e. como a afirmação da impossibilidade da filosofia responder às questões mais importantes da vida, incluindo as estéticas, *OQA?* antecipa-se ao *Tractatus* e a “Conferência sobre Ética”.

178 M. Gorki, *Tolstoy and Other Reminiscences: Key Writings by and about Maxim Gorky*, Donald Fanger (trad. e ed.), New Haven and London: Yale UP, 2008, p. 35 (itálicos meus).

dedicar à “negação de todas as afirmações” ou à paixão aniquiladora de conhecer a verdade, indo “para além dos limites estabelecidos pela sabedoria da sua geração”<sup>179</sup>, Tolstoi já deixava transparecer a sua aversão por “livros sobre livros” e defendia que “de todas as coisas mais entediantes do mundo, a crítica é a mais entediante”<sup>180</sup>. Não é, por isso, despiendo que uma dessas raras ocasiões ocorra no final da sua longa carreira, quando, a pretexto do convite de Crosby, resolve reler toda a obra de Shakespeare, no original e em traduções, e consultar as principais fontes e crítica, e escreve um dos mais demolidores ensaios sobre o dramaturgo inglês e, conseqüentemente, sobre o teatro moderno. A este género, Tolstoi, pesem embora as várias peças que deixou escritas e o sucesso das

---

179 Depois de criticar severamente as doutrinas da “passividade” do “Santo Lev”, Gorki tece um dos comentários mais perspicazes das suas reminiscências, que vale a pena citar: “Sim, ele é grande! Estou absolutamente convencido de que no meio de tudo sobre o qual ele fala, mantém o silêncio sobre outro tanto, mesmo no seu diário – mantém o silêncio e provavelmente nunca irá abordá-lo com ninguém. Este ‘algo’ transparecia apenas ocasionalmente em certos momentos [...] Vejo-o como alguma coisa próxima de ‘a negação de todas as afirmações’ – um niilismo fundo que brotou do solo de um desespero e solidão infundáveis e irredutíveis, de uma espécie que provavelmente ninguém antes de si experimentou com tamanha lucidez aterradora [...] Ele afastou-se demasiado, em direcção a algum ermo onde, concentrando ao máximo todos os poderes do seu espírito, fita na solidão ‘a coisa mais importante’ – a morte”. Gorki, *op. cit.*, pp. 52-54. O ponto de Gorki sobre o niilismo de Tolstoi não é novo. Além de ter sido feito por muitos contemporâneos de Tolstoi, incluindo o próprio, está na mesma linha do de Lev Chestov, o qual no seu polémico estudo comparativo sobre Tolstoi e Nietzsche, defende que: “Lá, onde Nietzsche não crê, Tolstoi tão pouco crê. Mas Nietzsche não se esconde (ele esconde outra coisa), enquanto Tolstoi julga que é possível não falar aos seus discípulos do vazio, deste vazio do coração sobre o qual ele erigiu o edifício tão brilhante da sua prédica.” (Lev Chestov, *L’Idée de Bien Chez Tolstoï et Nietzsche, Philosophie et Prédication [Dobro v utchenii gr. Tolstogo i Fr. Nitsche. Filosofii i propoved’]*, 1900), T. Beresovski-Chestov e G. Bataille, trad., Paris: Éditions du Siècle, 1925, p. 165) Por seu turno, Isaiah Berlin, referindo-se à reputação de niilista que as teses negativas de Tolstoi cedo lhe granjearam, associa-a à sua “visão directa”, ao talento subversivo em fazer as perguntas mais simples e cardinais para as quais não tinha resposta, pelo menos até à sua “conversão”, e sublinha um aspecto essencial, muitas vezes descurado pelos leitores cépticos das narrativas de Tolstoi sobre a sua busca pela fé: “Todavia, ele não tinha certamente qualquer desejo de destruir por destruir. O que desejava, mais do que qualquer outra coisa no mundo, era conhecer a verdade. O quão aniquiladora esta paixão poderá ser é mostrado por outros que optaram por ir para além dos limites estabelecidos pela sabedoria da sua geração: Machiavelli, Pascal, Rousseau; o autor do Livro de Job.” Isaiah Berlin, “Tolstoy and Enlightenment”, *Russian Thinkers*, p. 274.

180 *Tolstoy’s Letters*, vol. I, p. vi.

encenações de *O Poder das Trevas* ou *Os Frutos da Instrução*<sup>181</sup>, não era comumente associado, pelo menos no Ocidente.

O inesperado empenho pode em parte explicar-se pelo facto de o seu autor estar consciente de que, por mais informada que a sua crítica pudesse ser (e era possivelmente mais do que a maioria dos “bardólatras” russos), poderia não ser suficiente para demonstrar ao “mundo culto” que a severidade dos seus juízos se justificava e recomendava. E não seria: mesmo do alto da sua autoridade, o manifesto de Tolstoi não chegaria a beliscar a fama de Shakespeare na Rússia<sup>182</sup>, muito menos no resto da Europa. Nem mesmo George Bernard Shaw, previsivelmente entusiasmado com as notícias avançadas pelo divulgador do tolstoísmo em Inglaterra, Vladimir Tchertkov, de que Tolstoi estaria a preparar um ataque demolidor ao seu conterrâneo, viria a aceitar os termos radicais em que a crítica, uma vez traduzida e publicada em Inglaterra, era feita: se Shakespeare não era o grande reformador social ou o filósofo moral que certa tradição crítica postulava, era indubitavelmente o grande poeta da língua inglesa<sup>183</sup>.

Poderemos duvidar, como tem sido prática corrente desde, pelo menos, a

---

181 É de referir que a primeira produção moscovita desta peça data de 1891, pela mão de Stanislavski.

182 N. Ge (Gays), o célebre pintor e discípulo tolstoiano, seria talvez a única excepção e viria a renegar, sob a influência de Tolstoi, a sua admiração por Shakespeare. Cf. George Gibian, *Tolstoj and Shakespeare*, ‘s-Gravenhage: Mouton & Co., 1957, p. 25.

183 Depois de ler o ensaio de Tolstoi traduzido por Tchertkov, Bernard Shaw apressa-se a demarcar-se da posição de Tolstoi em relação a Shakespeare. Numa carta a Tchertkov, Shaw esclarece que se esforçara na sua actividade de crítico “por abrir os olhos dos leitores ingleses para o vazio da filosofia de Shakespeare, para a superficialidade e falta de originalidade das suas posições morais, para a sua debilidade e falta de clareza enquanto pensador, para o seu elitismo [*snobbery*], para os seus preconceitos vulgares, para a sua ignorância, para todos os aspectos decorrentes da sua imerecida reputação de grande filósofo”. Contudo, Shaw acrescenta que não lhe passaria pela cabeça, nem os seus leitores lhe teriam prestado qualquer atenção se “tivesse negado o seu humor, a sua alegria, a capacidade de criar personagens mais reais do que as pessoas [...] mas sobretudo o seu extraordinário poder de músico das palavras”. Shaw resume a sua dissidência com os termos da crítica de Tolstoi nas seguintes palavras: “A vida não é lógica e não cabe a Tolstoi, que escreve as suas produções como poeta, condenar Shakespeare por este não escrever como um jurista”. (Carta a Tchertkov, *apud* Simmons, *op. cit.*, pp. 690-691)

célebre resposta de George Orwell ao libelo de Tolstoi<sup>184</sup>, da boa-fé do autor quando professa, nos primeiros parágrafos de *ST*, que a sua crítica feroz não deriva de “um estado de espírito momentâneo ou de uma atitude frívola em relação ao seu objecto de estudo, mas é o resultado de uma série de tentativas sinceras de, ao longo de muitos anos, harmonizar as suas opiniões sobre Shakespeare com as de todo o mundo cristão cultivado” (*ST*, 375). E, todavia, o percurso de Tolstoi, desde os primórdios, não primou pela busca de consenso nem mesmo por um alinhamento inequívoco com qualquer corrente crítico-literária (incluindo a dos *philosophes* franceses), política, filosófica ou teológica. Pelo contrário, gostava de questionar os pontos de vista aceites, fazer perguntas insólitas e discordar dos críticos, particularmente quando as suas construções teóricas eram “indisputáveis”. E, quando o fazia, era por regra, “*in keeping with his character*”, violentamente<sup>185</sup>. Em 1857, muito antes portanto de ser consagrado o “Sócrates russo”, um dos editores da revista *O Contemporâneo* (*Sovremennik*), I. I. Panaiev, sugeria que o escandaloso epíteto com que já nessa altura Tolstoi teimava em caracterizar Shakespeare “um vulgar escrevinhador” poderia ser explicado como um sintoma da habitual rejeição das opiniões gerais do autor de *Juventude* e não como um juízo para ser levado à letra<sup>186</sup>.

Não obstante as flutuações com que se irá pronunciar sobre Shakespeare em diferentes momentos da sua carreira, incluindo a referência de *Sevastopol em Maio* (1855), onde Shakespeare é citado a par de Homero como representante dos valores universais da literatura, o cepticismo de Tolstoi relativamente à recepção

---

184 George Orwell, “Lear, Tolstoy and The Fool” (1947), *King Lear, Critical Essays*, Kenneth Muir (ed.), New York & London: Garland Publishing, 1984, pp. 119-136.

185 George Gibian, *op. cit.* p. 47.

186 George Gibian, *op. cit.*, p. 16.



do dramaturgo – que era na Rússia, pelo menos desde Karamzin<sup>187</sup>, e em contraste com a tradição crítica francesa, tão ou mais entusiástica do que na Alemanha de Goethe ou de Schlegel –, não parece ter-se modificado substancialmente até 1903, quando resolve consolidar o seu veredicto e começa a escrever *ST*.

As episódicas referências laudatórias a Shakespeare, seja no contexto diarístico ou no contexto ficcional, como as de *Sevastopol*, parecem resultar apenas de um uso convencional do nome, dado que as evidências, como George Gibian aponta num dos poucos estudos existentes sobre *ST*, sugerem que, à época da publicação da segunda ‘crónica’ de *Sevastopol*, Tolstoi não poderia ter mais do que um conhecimento vago e em segunda mão da obra do dramaturgo inglês<sup>188</sup>. Seja este o caso, como parece, ou não, a realidade é que, mesmo depois de ter aprofundado o conhecimento da obra de Shakespeare, escrita e encenada<sup>189</sup>, Tolstoi não apenas se manteria impermeável às sucessivas tentativas por parte dos escritores e críticos d’*O Contemporâneo* de o converterem ao “culto de Shakespeare”, como também aos esforços de fazerem esmorecer o que desde a sua estreia literária era já considerada a “famosa antipatia” de Tolstoi pelo Bardo inglês<sup>190</sup>. Entre os indefectíveis paladinos de Shakespeare, destaca-se a figura tutelar do grupo reunido em redor d’*O Contemporâneo*, Turguenev, que em 1860 publica o seu célebre e influente estudo tipológico, *Hamlet e Dom Quixote*. Com o

---

187 Cf. R. A. Stacy, *Russian Literary Criticism, A Short History*, New York: Syracuse UP, 1974, p. 26.

188 Gibian, *op. cit.*, p. 14.

189 Nos anos seguintes à publicação de *Guerra e Paz*, Tolstoi mergulha na leitura intensa de obras dramáticas e lê Molière, Goethe, Shakespeare e os dramaturgos clássicos russos (cf. *Tolstoy’s Letters*, vol. I, p. 223). E regressará à leitura de Shakespeare. Em 1884, Tolstoi escreve: “Esta manhã li *Macbeth* com toda a atenção – uma peça farsica escrita por um actor astuto com uma boa memória que leu muitos livros inteligentes” (Carta a Sofia, *Tolstoy’s Letters*, vol. II, p. 366). Numa outra carta, datada de 1895, Tolstoi regista a sua ida ao teatro, para assistir a encenações de *Rei Lear* e *Hamlet*, e esclarece que as dúvidas que poderiam ainda subsistir relativamente à justiça da sua antipatia por Shakespeare se desvaneceram: “Que obra grosseira, imoral, vulgar e disparatada que é *Hamlet*. A coisa toda é baseada na vingança paga; o único fito é congregar tantos efeitos quanto for possível” (Carta a Strakhov, *idem*, p. 533).

190 Gibian, *op. cit.*, p. 15.

poeta A. A. Fet, Turguenev será citado em *ST* como um dos representantes mais sofisticados do “culto shakespeariano”, quando Tolstoi evoca as suas primeiras tentativas de deixar-se persuadir pela perfeição estética de obras como *Hamlet*, *Lear* ou *Macbeth*. No contexto de *ST*, a evocação de Turguenev acaba, contudo, por exemplificar não a presumível sofisticação intelectual das faculdades críticas dos mestres *literati* (embora Tolstoi reconhecesse os méritos do estudo tipológico de Turguenev<sup>191</sup>), mas a incapacidade argumentativa do juízo de gosto, fundado não em razões, mas numa “sugestão epidémica” que opera do mesmo modo que as verdades da fé dogmática: “[N]as minhas tentativas de obter dos panegíricos de Shakespeare uma explicação da sua grandeza, confrontei-me precisamente com a mesma reacção com a qual já me tinha deparado e que é geralmente encontrada nos defensores de quaisquer dogmas, sempre que estes são aceites não através da razão, mas através da fé” (*ST*, 428).

Com efeito, Turguenev, a figura cimeira do círculo literário que acolheu e publicou os primeiros “artigos” de Tolstoi, seria um dos notáveis que mais se esforçaria por debelar a “famosa antipatia”, pelo menos até ao desentendimento que, em 1861, interrompeu a correspondência entre ambos. Apelou sucessivas vezes à necessidade de Tolstoi se assumir como *un vrai homme de lettres* e educar o seu gosto através da leitura da obra do poeta eleito dos escritores e críticos d’*O Contemporâneo*, antes de Tchernychevski transformar aquela revista no órgão de

---

191 Numa entrada do diário de 1905, Tolstoi aprova, num gesto raro, o estudo de Turguenev sobre *Hamlet e Dom Quixote*, onde as duas personagens epónimas são analisadas como encarnando duas tendências antagónicas da natureza humana (a egoísta e céptica; a altruísta e crédula). O comentário que Tolstoi acrescenta mostra bem o seu desconforto (ou reprovação) diante de representações (e pessoas) do primeiro tipo, hamletiano, o qual Tolstoi ignora em favor do “subtipo” que Turguenev acrescenta no final do seu estudo (Horatio), como exemplo do carácter abnegado e honesto (se bem que limitado): “Todavia, penso que as personagens principais são – Don Quixote e Horatio, Sancho Panza e a *A Querida* [a heroína do conto de Anton Tchekhov]. As primeiras são na maioria homens; as últimas na maioria mulheres. Os meus filhos são todos Don Quixotes, mas sem o auto-sacrifício; as minhas filhas são todas Horatios, prontas para o auto-sacrifício”. *Tolstoy’s Diaries*, vol. II, Entrada de 18 Março, 1905, pp. 535-36.

divulgação dos críticos radicais.

Os relatos entusiasmados de que as diligências de Turguenev, aliadas à recente tradução de *Rei Lear* de Alexander V. Drujinin, teriam vencido por fim a resistência de Tolstoi, o qual já conseguia admirar *Lear* e brindava mesmo à saúde de Shakespeare<sup>192</sup>, baseiam-se numa troca de correspondência entre Turguenev e Tolstoi. Esta atesta que a anunciada conversão de Tolstoi ao culto de Shakespeare, bem como às doutrinas esteticistas defendidas pelos principais críticos d'*O Contemporâneo* era, no mínimo, exagerada:

Congratulo-me com o seu conhecimento de Shakespeare ou, para ser mais exacto, com sua aproximação a ele. Ele é como a Natureza; por vezes, que fisionomia repelente ela nos apresenta (basta recordar algum Outubro lacrimoso e lamacento nas nossas estepes) – mas mesmo então há nela inevitabilidade, verdade, e (prepare-se: vai ficar com os cabelos em pé) – propósito. Familiarize-se também com *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Coriolanus*, *Henry IV*, *Macbeth*, e *Othello*. Não permita que incongruências externas o antagonizem; abra caminho até ao centro, até ao coração da obra – e ficará maravilhado diante da harmonia e verdade profunda desta mente grandiosa. Consigo vê-lo agora daqui a sorrir enquanto lê estas linhas; mas pense que talvez T. [urguenev] possa estar certo. Já aconteceram coisas mais estranhas<sup>193</sup>.

Descrições de Shakespeare da espécie de “Ele é como a Natureza” (comparação que seria provavelmente aplicada com tamanha prodigalidade apenas ao autor de *Guerra e Paz*) equivaleriam para Tolstoi a juízos subjectivos, expressão de opiniões que, como o próprio Turguenev pressente, não teriam força argumentativa para granjear do seu interlocutor mais do que um sorriso céptico. A correcção das intuições de Turguenev é uma questão que permanece no domínio

---

192 “E que sucesso o seu *Lear* teve!... E a famosa antipatia de Tolstoi por Shakespeare, contra a qual Turguenev tanto lutou! Não posso deixar de me felicitar por ter-me mantido inabalável na certeza de que essa antipatia iria desvanecer-se à primeira oportunidade; mas congratulo-me que a sua excelente tradução tenha sido essa oportunidade” (Carta de V. P. Botkin a Drujinin, citado em Gibian, *op. cit.*, p. 15). Drujinin, por seu turno, escreve uma carta igualmente entusiástica a Turguenev, relatando que Tolstoi “se tornara entretanto num excelente homem de letras, [...] já entende *Lear* e brindou à saúde de Shakespeare, lê a *Ilíada* e, para compreender o nosso movimento literário, prepara-se para ler todos os artigos de Belinski” (Carta de Drujinin a Turguenev, citado em Gibian, *loc. cit.*).

193 Carta de Turguenev a Tolstoi, citada em Gibian, *op. cit.*, p. 16.

da especulação, apesar de não ser difícil imaginar quer o sorriso céptico, quer o arrepio de horror de Tolstoi ao ler o panegírico de Turguenev e a reivindicação de que tudo em Shakespeare “tem um propósito”. O que sabemos é que, décadas mais tarde, no seu panfleto contra Shakespeare, Tolstoi integra descrições como as de Turguenev numa lista abrangente de fantasias (sejam literárias, religiosas, filosóficas, científicas, políticas ou económicas), propagadas através de mecanismos tão imprevisíveis e irracionais quanto os de “sugestões epidémicas”:

[E]sta atitude da parte dos encomiastas de Shakespeare em relação ao seu objecto de adoração, atitude que pode ser encontrada em todos os obscuros e imprecisos [*neopredelenno-tymannykh vostonjennykh*] artigos extasiados sobre Shakespeare, tal como em todas as conversas sobre ele, deu-me a chave para a compreensão da causa da fama de Shakespeare.

Há apenas uma explicação para esta fama surpreendente: ela é uma daquelas sugestões epidémicas às quais os homens têm sido sempre, e continuam a ser, sujeitos. Estas sugestões irracionais têm existido sempre, e continuam a existir, em todas as esferas da vida (*ST*, 428)<sup>194</sup>.

Não há qualquer evidência de que os esforços dos críticos associados ao *Contemporâneo*, e particularmente os de Turguenev, para vencerem a resistência de Tolstoi em relação a Shakespeare tenham atingido o efeito desejado (Tolstoi nunca daria razão a Turguenev, nem parece ter seguido, à época, os seus conselhos de leitura em relação ao dramaturgo inglês<sup>195</sup>). Estas diligências comprovam, contudo, o que eminentes críticos não têm inferido: que os argumentos do ensaio publicado em 1906 têm na verdade uma génese mais antiga do que o período pós-*Confissão*, remontando, pelo menos, à sua estreia literária. Tal génese bastaria por si para contrariar a infalibilidade das leituras que, de modo mais ou menos

---

194 As traduções inglesas de *Shakespeare e o Teatro* [*O Chekspire i o Drame*] consultadas foram cotejadas, quando assim nos pareceu necessário, com o original, disponível em versão digital em [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lev\\_nikolaewich/text\\_1280.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lev_nikolaewich/text_1280.shtml). Salvo indicação em contrário, dada entre parêntesis, imediatamente a seguir à indicação do número de página, todas as citações são de *Shakespeare, The Christian Teaching, Letters and Introductions*.

195 Em 1861, Turguenev escreve outra carta a Tolstoi, onde diz: “Então gostou de *Fausto* – e Homero; quem sabe se Shakespeare não possa mesmo vir a ser o próximo.” Carta de Turguenev, citada em Gibian, *op. cit.*, p. 16.

explícito, recorrem à teoria dos ‘dois Tolstoi’, psicológica e literariamente distintos, para explicar a incapacidade do autor em apreciar a tragédia shakespeareana. Por outras palavras, contraria a tese de que o libelo contra Shakespeare apenas pode ser entendido como consequência (lamentável) da conversão do seu autor, a partir da qual o moralista resolve pregar a abstinência de todos os prazeres, incluindo os dos espectáculos.

Esta é a premissa da ainda hoje influente resposta de George Orwell ao ataque de Tolstoi em “Lear, Tolstoy, and the Fool” (1947). Apesar dos pontos certos da sua análise de *ST*, Orwell parte do princípio de que argumentos contra as tragédias de Shakespeare e, para todos os efeitos, contra o cânone que a tradição consagrou não são sequer inteligíveis *qua* argumentos, mas apenas enquanto expressões de preconceito religioso ou de uma simples antipatia pessoal. Esta posição contribuiu para precaver sucessivas gerações de leitores contra um ensaio que, não obstante as acusações de ininteligibilidade e de preconceito religioso lançadas por Orwell, obedece a princípios menos arbitrários do que a resposta de Orwell dá a entender<sup>196</sup>. Não partilho da opinião de Orwell segundo a qual o único interesse deste ensaio reside naquilo que revela sobre os estados mentais do seu autor (i.e. sobre a projecção de Tolstoi em Lear) e, prolepticamente, sobre os motivos ínvios da sua fuga a coberto da noite para a morte trágica numa qualquer estação de caminhos-de-ferro perdida, na companhia da única filha fiel<sup>197</sup>. Tão

---

196 H. O. Mounce sublinha este ponto e reitera que o ensaio de Orwell foi decisivo para a recepção de *ST*, particularmente no universo de língua inglesa. Cf. Mounce, *Tolstoy's Aesthetics*, p. 4 *et passim*.

197 Apesar da ressalva de que “não se deve assumir que Tolstoi estivesse consciente desta semelhança, ou que a admitisse se alguém lhe tivesse apontado”, Orwell diz que “embora Tolstoi não o pudesse adivinhar, quando escreveu o seu ensaio sobre Shakespeare, até mesmo o final da sua vida – a repentina fuga não planeada através do país, acompanhado apenas por uma filha leal, a morte numa casa numa aldeia estranha – parece conter uma espécie de reminiscência fantasmagórica de *Lear*” (Orwell, “Lear, Tolstoy, and the Fool”, p. 130). No âmbito da identificação de paralelismos entre Tolstoi e Lear (ou de sintomas de “angústia da influência”) gostaria de sugerir que a analogia de Orwell poderia ser expressa através de duas

pouco dou por adquirido que a forma trágica seja incompatível com crenças religiosas – não me parece portanto que o modo mais profícuo de ler *ST* seja através da sua contextualização numa inimizade de longa data entre duas atitudes inconciliáveis, a do religioso e a do humanista. Além de a referida incompatibilidade me suscitar dúvidas de vária ordem, perseguir esta linha de leitura significaria reintroduzir a tão atraente quanto equivocada narrativa dicotómica que, como já afirmámos, necessita de fazer proliferar entidades – Tolstoi, o escritor, e Tolstoi, o profeta – para chegar à conclusão (ou premissa?) de que obras assinadas pela segunda entidade, como *ST*, só podem ser ou fruto de uma birra intelectual própria da idade ou da vocação de um pseudo-profeta para “tiranizar espiritualmente” os outros. Significaria também contribuir para o que H. O. Mounce diz ser “a tendência para imputar maus motivos ao nosso adversário”<sup>198</sup>. Isto é tanto ou mais lamentável quando não são apresentadas provas que corroborem as acusações, como no caso de Orwell, cuja resposta a Tolstoi se articula em redor da ideia de que o seu veredicto contra Shakespeare não é o culminar de uma argumentação ou sequer fruto de uma actividade crítica, racional. Ele é tão-só fruto do preconceito puritano e, por este motivo, “[e]m rigor

---

personagens: Lear e o velho príncipe Bolkonski, em *Guerra e Paz*. A cena em que o irascível e tirânico Bolkonski discute interiormente uma “questão irresolúvel”, quando surge um pretendente à mão da filha, não conterà uma curiosa “reminiscência fantasmagórica de *Lear*”? “Irritava-o o facto de a chegada destas visitas lhe levantar na alma uma questão irresolúvel e permanentemente abafada – uma questão a respeito da qual o velho príncipe sempre se enganava a si mesmo. O problema consistia no seguinte: se algum dia o príncipe se decidiria a separar-se da princesa Maria e a entregá-la a um marido. O velho nunca ousara colocar tão directamente a si próprio esta questão, sabendo de antemão que a resposta para ela seria uma resposta de acordo com a justiça; ora, a justiça contradizia não só o seu sentimento mas também toda a possibilidade de vida.” Não conterà a convocação de Maria ao gabinete do pai uma curiosa reminiscência da cena que tanto revolta Tolstoi em *ST*, a do teste do amor de Lear? Ao contrário deste, a resposta de Maria não provoca a ira do velho patriarca: “– O meu desejo, *mon père*, é nunca o abandonar, nunca separar a minha vida da sua. Não quero casar-me – disse ela resolutamente, dirigindo o seu maravilhoso olhar para o príncipe Vassíli e para o pai.” *Guerra e Paz*, Livro I, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2005, pp. 303 e 314.

198 H. O. Mounce, *op. cit.*, p. 97.

não é possível *responder* ao ataque de Tolstoi. A questão interessante é: por que motivo é que ele o fez?”<sup>199</sup>.

A resposta de A. N. Wilson, pese embora a sua divergência com os termos da leitura proposta por Orwell (i.e. ‘Tolstoi-como-Lear’), acaba por perseguir esta mesma linha derogatória relativamente a *ST*<sup>200</sup>. Wilson não propõe uma análise de *ST* como a revelação do final trágico que aguarda aqueles que renunciaram ao poder de forma gratuita, abdicando dos seus direitos (incluindo os intelectuais) e das suas terras. Sugere antes que este ensaio seja lido como um dos sintomas mais flagrantes da “morte da imaginação artística” que ameaçava acometer Tolstoi desde o colapso emocional e espiritual subsequente à conclusão de *Anna Karenina*. É nas referências a *ST*, condensadas numas poucas páginas do seu aturado estudo, que mais se nota a impaciência de Wilson relativamente aos frutos do trabalho exclusivo da famosa “mão esquerda” de Tolstoi. Se, entre 1903 e 1906, Tolstoi relê a obra completa de Shakespeare, anota profusamente as margens e os versos dos exemplares da sua biblioteca, e consulta as fontes de *Lear*, *Hamlet* ou *Otelo*, tal não acontece por *ST* constituir o culminar de uma reflexão sobre as razões da incapacidade do seu autor em ver Shakespeare do mesmo modo que os seus admiradores o apresentavam e, por outro lado, sobre o género dramático e a arte. Na verdade, tal acontece porque Tolstoi resolve fazer ao drama shakespeariano o que tinha feito à liturgia, na célebre cena de *Ressurreição*: ridicularizá-lo e distorcê-lo de modo que conseguisse convencer o mundo, e a si mesmo, “de que a arte era um acessório desnecessário à vida boa.”

---

199 Orwell, “Lear, Tolstoy, and the Fool”, p. 123.

200 “A força dramática do ensaio de Orwell nunca poderá ser esquecida, mesmo que nenhum dos pormenores esteja inteiramente correcto [...] Tendemos a lembrar-nos da imagem de Orwell de Tolstoi-como-Lear e esquecemo-nos do resto do ensaio de Tolstoi, onde está a pista verdadeira para o motivo da sua composição. A. N. Wilson, *Tolstoy: A Biography*, New York: W. W. Norton & Company, 1988, p. 478.

Do ponto de vista de Wilson, o intuito é tão pouco respeitável quanto o resultado: este “ridículo ensaio” é uma das produções mais confrangedoras do período de declínio novelesco, a partir do qual Tolstoi passa a defender “a visão deprimente e redutora de que a função do artista é dizer ao mundo como se deve comportar”<sup>201</sup>. Não importa que as razões que Tolstoi oferece (e oferece algumas) para disputar o ‘senso comum’ – juntamente com as suas incursões pela escrita dramática, no período pré ou pós- crise, e com as observações sobre as diferenças entre tragédias e romances<sup>202</sup> – possam ter o interesse de, se não esclarecer a concepção dramática de Tolstoi<sup>203</sup>, mostrar pelo menos que a sua crítica à imitação dramática, exemplificada por obras como *Lear*, poderá ser menos arbitrária do que o pressuposto. Isto para não mencionar que uma leitura atenta dos argumentos de *ST* poderá servir também para iluminar as diferenças entre métodos de composição diversos: entre as descrições das “vidas secretas das pessoas”, em obras como *Guerra e Paz* ou *Anna Karenina*, e o método do *peepshow* através do qual Tolstoi planeia mostrar o carácter do herói epónimo de *Hadji-Murat*; entre contos escritos

---

201 Wilson, *op. cit.*, pp. 477- 478.

202 “Adaptar um romance, ou uma história, e reorganizá-lo como uma peça de teatro é o mesmo que as crianças fazem quando recortam a figura de uma imagem, colam-na num cartão, colocam-na em pé, e ficam encantados como o resultado. Ela está de pé, portanto, é uma estátua! Um romance ou uma história é um trabalho pictórico: nele, o artesão trabalha com o seu pincel, aplicando pinceladas de tinta, produzindo panos de fundo, sombras, meias-tonalidades. Uma peça dramática é o trabalho de um escultor. É preciso trabalhar com um cinzel: não para aplicar pinceladas de tinta, mas para esculpir relevos.

Apercebi-me pela primeira vez da grande diferença entre um romance e uma peça dramática quando me sentei para começar a escrever o meu *O Poder das Trevas*. No início, comecei a trabalhar utilizando os métodos habituais de um romancista, aos quais estava acostumado. Mas depois das primeiras páginas, percebi que estes não eram adequados. Por exemplo, aqui não se deve preparar o caminho para as experiências emocionais dos heróis, não se deve colocá-los a pensar e a recordar coisas em palco, ou elucidar os seus caracteres através de digressões pelo seu passado. Tudo isto é aborrecido, entediante e artificial.” Tolstoi citado em Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 257.

203 Andrew Donskov persegue esta linha de leitura para descrever a concepção dramática defendida por Tolstoi em *ST*, cujo fundamento será o princípio (aristotélico) de que o carácter se revela na acção. Apesar da validade desta abordagem e do seu interesse para o estudo da obra dramática de Tolstoi, não estou segura de que *ST* subscreva inequivocamente uma “concepção da tragédia” em detrimento de outra. Parece-me que Tolstoi está mais interessado em demonstrar que a concepção dramática dos críticos alemães, emprestada dos clássicos, *não* é o modelo dramático de *Lear*. Cf. Donskov, “Tolstoj and Drama”, pp. 14-26.



para leitores hipnotizados ou letrados (e.g. *A Morte de Ivan Ilitch* ou *Sonata a Kreutzer*) e contos escritos para todos, incluindo crianças (e.g. “Deus Vê a Verdade Mas Espera” ou “O Prisioneiro do Cáucaso”). Do ponto de vista de Wilson, *ST* não é, contudo, um ensaio intrigante no contexto da obra do seu autor: é, simplesmente, uma ocasião que “diminui Tolstoi, tanto ou mais por parecer motivado por uma inveja inconsciente, como por ser tão inacreditavelmente ridículo”<sup>204</sup>.

Para além da interpretação estreita que faz da descrição teleológica da arte de *OQA?*, implícita em *ST*, Wilson sugere, assim, que a antipatia de Tolstoi por Shakespeare pode ser melhor entendida pelo facto de este, o criador de ilusões por excelência, confrontar aquele, o apóstata da literatura, com tudo aquilo a que renuncia quando assume o papel de profeta e se concentra na escrita de “obras religiosas atabalhoadas” [*of half-baked religious thought*], em detrimento das grandiosas criações da imaginação que nunca mais iriam repetir-se, apesar de alguns ameaços esporádicos. Na verdade, a análise de Wilson não diverge assim tanto da leitura ‘psicologista’ de Orwell: o impulso iconoclasta do libelo de Tolstoi deriva de um “desejo vandalístico”, que leva o seu autor a “negar radicalmente a relevância da ideia de personagem na literatura”, e de uma “inveja inconsciente”, que o leva a insinuar veladamente que, se o que se está à procura é de grandes personagens, tão reais como os seres humanos, então o melhor será olhar para os seus próprios romances do passado, e não para as obras de Shakespeare<sup>205</sup>. O distanciamento crítico com que Wilson traça ao longo da sua obra monumental o percurso tortuoso do ‘Santo Lev’, um “belligerent bore” que, na imagem memorável de Wilson, desde o início espreita sobre o ombro do romancista genial,

---

204 A. N. Wilson, *op. cit.*, p. 480.

205 *Idem*, pp. 479-480.

aguardando a sua vez para se apoderar da caneta de Tolstoi, o artista<sup>206</sup>, transforma-se, no momento em que o tópico de análise é *ST*, numa reacção hostil que tem a consequência de levar um crítico tão perspicaz como Wilson a tirar conclusões porventura precipitadas. A tentativa de Tolstoi de retirar Shakespeare do pedestal em que a “bardolatria” o tinha colocado surge, na leitura de Wilson, como uma tentativa tão patética quanto fracassada de amesquinhar aquele que o romancista via como o seu único rival na história da literatura. Poderíamos sugerir aqui que, se o objectivo era identificar uma variante da “angústia da influência” na origem do “impulso vandalístico” que conduziu Tolstoi à escrita de *ST*, Wilson poderia ter dirigido a atenção para um momento essencial, sob este e outros aspectos, deste ensaio: quando Tolstoi confronta Shakespeare com Homero. Nesta passagem, Tolstoi aproveita o argumento dos “bardólatras” (entenda-se, de Gervinus) sobre o valor eterno da beleza que as obras de Homero e Shakespeare encarnam para reivindicar que nada melhor do que a comparação com Homero para ilustrar a sua tese de que a Shakespeare falta o sentido de proporção e unidade. E acrescenta uma importante qualificação sobre o que do seu ponto de vista separa os dois poetas: apesar das suas “formas de vida” [*form jizni*] mais distantes, a poesia verdadeira [*istinnuiu poeziiu*] de Homero consegue, porque este “acredita naquilo que está a dizer, e fá-lo de um modo sério”, transportar-nos para as vidas dos heróis e deuses que descreve. Shakespeare, por seu lado, porque “não acredita naquilo que está a dizer”, porque é indiferente às suas personagens e considera que “os motivos cénicos são a causa para as acções e os discursos” daquelas, é incapaz de fazer com que o leitor ou o espectador “*acredite* nos acontecimentos ou nas acções ou na infelicidade das suas personagens” (*ST*, 418-

---

206 *Idem*, p. 228.

419, *itálicos meus*)<sup>207</sup>. Por outras palavras, do ponto de vista de Tolstoi, os poemas criados pelo autor (ou autores) da *Ilíada* e, sobretudo, da *Odisseia*, são *genuínos* porque estão assentes em “formas de vida” discerníveis no modo sério com que descrevem a sua experiência do valor da vida e mostram “aquilo em que acreditam”. O contrário sucede com as obras de Shakespeare, as quais estão desligadas de uma concepção *pessoal* do valor da vida, de um vocabulário assente numa rede de crenças estruturante: são “compostas como mosaicos, artificialmente construídas a partir de fragmentos” (ST, 419). Por este motivo, Tolstoi julga que as obras de Shakespeare falham num requisito essencial à arte e, fundamentalmente, à arte dramática: não permitem ao seu público identificar o que é digno de atenção e simpatia, ou seja, se os sofrimentos de Lear, de Cordelia, mas também de Hamlet ou Otelo, são genuínos e devem suscitar a simpatia ou não na sua audiência.

A escolha de Tolstoi por Homero em detrimento de Shakespeare, para além de ser iluminadora enquanto afirmação de uma afinidade<sup>208</sup> e de uma noção de originalidade artística (ou de *sinceridade*, no sentido que Tolstoi dá ao

---

207 Sobre este tópico, gostaria de acrescentar que a descrição da diferença entre Homero e Shakespeare como a diferença entre “acreditar, ou não, naquilo que se diz” é interessante, não como a putativa violação do carácter não-prescritivo da crítica literária, i.e. como uma instância da “falácia intencional”, mas como um aspecto integrante do problema que Stanley Cavell descreve na sua leitura filosófica de *Rei Lear*: o de não se saber o que se sabe – o problema de transformar o sentido da vida numa questão de conhecimento (Cf. Cavell, “The Avoidance of Love”, pp. 267-353). Por outro lado, esta descrição chama a atenção para a discussão que nos ocupou no capítulo precedente, e que Cavell condensa do seguinte modo: *objectos* ficcionais como personagens *significam* do modo como as outras pessoas *significam*. Cf. Cavell, *op. cit.*, p. 198.

208 George Steiner, no seu impressionista mas clarividente estudo comparativo sobre Tolstoi e Dostoevski, e a propósito da afirmação desta afinidade, diz que ela é um dos muitos elementos que transformam este ambíguo manifesto contra Shakespeare numa reflexão sobre aquela que é “a tentativa mais subtil e abrangente alguma vez experimentada de introduzir na prosa ficcional elementos da épica”: a carreira literária de Tolstoi (cf. George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in Contrast*, London and Boston: Faber and Faber, 1980, p. 132). O aspecto mais interessante a reter da leitura de Steiner não é, contudo, a caracterização do romance épico e anti-dramático de Tolstoi, nem mesmo a sugestão de que a *Poética* aristotélica não prescreve uma diferença de espécie entre “mente do poeta épico” e “mente do dramaturgo” (*op. cit.*, p. 124), mas o problema que ela coloca: como conciliar o cepticismo rousseauiano de Tolstoi, leitor de *Lettre à d’Alembert*, em relação à catarse da sala de espectáculo, a sua condenação de Shakespeare, e ainda a sua afinidade com o mundo panteísta de Homero, com a sua actividade de dramaturgo (e Steiner é um leitor entusiasta da obra dramática de Tolstoi)?

termo<sup>209</sup>), serviria para retirar a força retórica da descrição de Wilson de que *ST* resulta da “arrogância quase mefistofélica” com a qual Tolstoi, cujas criações fictícias maiores parecem ser apenas superadas pelas do dramaturgo, pretende afirmar a sua superioridade sobre Shakespeare (e depreende-se que Wilson dá por certo de que este sentimento “mefistofélico” só poderia ser derivado de criações como *Guerra e Paz*, mas não de *Hadji-Murat* ou de “Deus Vê a Verdade Mas Espera”, por exemplo).

A atribuição a Tolstoi da tese que diz que a função da arte é “dizer como o homem se deve comportar” parece-me ser outra das conclusões precipitadas de Wilson. A atribuição do modal não é inocente quando se pretende reduzir uma descrição da dimensão moral da tragédia (a qual, é certo, não está isenta de contradições) a uma “visão restritiva e deprimente” sobre a arte, estipulando que a *única* função do artista é a prescrição de regras de conduta. Para além de esta análise não fazer justiça à teoria da arte formulada em *OQA?*, e aos argumentos articulados em *ST*, ela não se adequa à concepção de moral e religião, nem à crítica de Tolstoi à redução da doutrina cristã a uma colecção de artigos, de regras de conduta *externas*, expressa em diferentes obras, ensaísticas, mas também

---

209 No âmbito da teoria da arte de Tolstoi, deve fazer-se notar que “sinceridade” não é uma técnica ou convenção artística: recorde-se Mikhailov, o artista verdadeiro de *Anna Karenina*, que não pinta de acordo com uma qualquer teoria, mas por *necessidade* e por *atenção amorosa* ao objecto (pessoa) que pretende desvendar. “Sinceridade” não denota necessariamente uma qualidade psicológica (e.g. um sentimento *do* artista), mas o modo como uma obra de arte mostra, muitas vezes de modo involuntário, sublinha Tolstoi, quer em *OQA?*, quer no seu texto sobre Maupassant, a sua visão ou atitude, o “amor em relação àquilo que descreve” (cf. “Guy de Maupassant”, p. 165). Por outro lado, esta condição da comunicação através da arte não exclui o papel da *imaginação*: recorde-se a primeira ilustração que Tolstoi oferece em *OQA?* da comunicação através da arte, a narrativa do rapaz sobre o seu encontro com o lobo. Tolstoi explicita que o grau de infecciosidade desta narrativa, a medida do seu valor artístico, não resulta de ela ser sobre um encontro real com o lobo: o rapaz pode bem tê-lo imaginado (*OQA?*, pp. 38-39). A noção de “sinceridade artística” de Tolstoi não deve por isso ser equacionada com o argumento simplista que suscita a objecção colocada e.g. por John Hospers de que “Shakespeare dificilmente poderia ter passado, numa só vida, pelas experiências de Hamlet, Macbeth, Iago, Cleopatra, Lear, Goneril, Prospero e Coriolanus, mas que diferença pode isto fazer se ele conseguiu apresentar-nos uma série de caracterizações vibrantes, poderosas e convincentes?”. Cf. John Hospers, “The concept of artistic expression”, *Introductory Readings in Aesthetics*, p. 149.

ficcionais<sup>210</sup>. Embora negue a possibilidade de se definir conceitos *fundamentais* como “religião” (ou o que Wittgenstein chama as “traves-mestras” do mundo<sup>211</sup>), Tolstoi experimenta em diferentes escritos uma aproximação a este conceito. Nas notas esparsas coligidas e publicadas sob o título inglês “Religion and Morality”, caracteriza-o como um posicionamento, a relação particular que o homem estabelece com o todo ilimitado, de modo a entender, como animal dotado de razão que é, o seu lugar no mundo: “Por muito que se explique ou sugira que tudo o que existe nada mais é do que uma ideia, ou que tudo é feito de átomos, ou que a essência da vida é a substância ou vontade, ou que o calor, a luz, o movimento e a electricidade são manifestações de uma e a mesma energia [...] tal não explicará o lugar do homem no universo”<sup>212</sup>.

Apesar das contradições que estão representadas em *ST*, deve-se referir que em lado nenhum do seu manifesto anti-Shakespeare atribui Tolstoi uma tal função prescritiva à arte ou à tragédia. Nem mesmo nos últimos capítulos, onde se lamenta o nascimento da arte secular durante o Renascimento, o fracasso na invenção de uma forma trágica adequada à nova concepção do cristianismo como uma “filosofia de vida” que então surgia, e a subsequente entronização da obra de Shakespeare como modelo de imitação trágico, reivindica Tolstoi esta ideia. Muito menos isto se verifica na obra à qual *ST* serve de, certa forma, de epílogo – *OQA?*. Aqui, em contraste com a comunicação através da linguagem (por meio da qual se transmite pensamentos), a arte é descrita como um processo de comunicação [*obshchenie*] não proposicional, através do qual uma vasta gama de experiências,

---

210 “Onde está a verdade na arte?”, um texto breve que Tolstoi escreveu para prefaciara coleção infantil de contos de fadas, poderia talvez corroborar a crítica de Wilson.

211 Wittgenstein, *TLP*, §6.124. Refira-se que a expressão se aplica neste trecho às “proposições da Lógica”.

212 Cf. “Religion and Morality” [*Religiia i Nравstvennost*], 1894], *Shakespeare, The Christian Teaching, Letters and Introductions*, p. 139.

desde emoções simples, como o medo ou a alegria, a sentimentos, sensações, atitudes, crenças ou disposições mais complexas, como o sentimento de submissão ao destino ou a Deus, são comunicadas pelo artista e assimiladas pela audiência<sup>213</sup>. Julgo que seria difícil ver na descrição, oferecida em *OQA?*, da comunicação (ou interação) artística como um processo análogo, mas não idêntico<sup>214</sup>, àquele através do qual se exprime sentimentos ou sensações por meio de expressões faciais ou exclamações, a atribuição de uma inequívoca função apologética à arte ou de afirmação de verdades discursivas:

Se um homem infecta [*zarajaet*] o outro ou os outros *directamente* pela sua expressão ou pelos sons que produz no momento em que experimenta um sentimento, se ele faz alguém bocejar quando ele próprio sente vontade de bocejar, ou rir ou chorar, quando ele próprio ri ou chora por alguma coisa, ou sofre quando ele próprio está a sofrer, isto ainda não é arte.

A arte começa quando um homem, com a finalidade de comunicar às outras pessoas um sentimento que experimentou, o evoca novamente dentro de si e o expressa [*vyrajaet*] através de certos signos exteriores.

[...]

Se tivesse sido possível ao artista explicar por palavras aquilo que pretendia dizer, tê-lo-ia dito por palavras. Mas disse-o com a sua arte, porque não havia outro modo de transmitir o sentimento que experimentara. (*OQA?*, 38 e 95, itálicos meus)

É verdade que nas alegações finais do seu manifesto contra Shakespeare Tolstoi apela à criação de um *novo* modelo dramático – religioso – e que está

---

213 Cf. *OQA?*, pp. 38-39.

214 Ao reiterar que o sentido de uma obra de arte não é apriorístico ou extrínseco à experiência da arte através da comunhão [*obshchenie*] entre artista (ou obra) e comunidade (ou leitor), Tolstoi reitera também várias vezes que o processo de infecção não denota qualquer atitude estética nem um “estado psico-fisiológico”, como pressuposto nas únicas teorias da arte, as de Véron e Sully, que não são rejeitadas *in toto*. Tolstoi é muito claro na distinção que estabelece entre tipos de infecção: *i*) infecção através da arte; *ii*) infecção através do “mimetismo” (à falta de um termo exacto para as situações de infecção espontânea que Tolstoi descreve), processo este muitas vezes erradamente interpretado como infecção artística; *iii*) indução de estados psicológicos. Se o primeiro termo denota simultaneamente a condição necessária e suficiente da arte e é, quando avaliada independentemente do seu conteúdo, “a única medida do valor artístico” (*OQA?*, p. 121); o segundo denota o contágio automático através de expressões corporais ou interjeições; e o terceiro refere o efeito de “afecção dos nervos” suscitado por pseudo-obras de arte e estados psíquicos cognatos, induzidos pela ingestão de drogas ou de certos alimentos, mas também ao assistir a execuções públicas ou aos circos Romanos: “[N]ada há de artístico nesta excitação [*volnenii*], porquanto não é um homem infectando o outro, mas apenas um sentimento misto de compaixão pelo sofrimento do outro e de contentamento por si mesmo, por não ser eu que estou a sofrer” (*idem*, p. 89).

próximo de defender a tal visão “enfadonha” da literatura como um manual de instrução moral quando prescreve que “apenas a pessoa que tem alguma coisa a dizer aos outros, e alguma coisa de extrema importância – sobre a relação do homem com Deus, com o mundo, com o eterno e o infinito” deverá escrever uma peça dramática (ST, 437). É também verdade que Tolstoi atribui à arte, e particularmente à tragédia, a função de esclarecer a compreensão que em cada época se tem do valor e do sentido da vida e que reivindica que “[a] arte dramática, para merecer a importância que lhe é atribuída, tem de servir para elucidar a consciência religiosa” (ST, 439). Contudo, não nos devemos esquecer que estas prescrições surgem no contexto de uma crítica dirigida à concepção da arte como entretenimento (i.e. uma concepção não religiosa da arte), tornada apanágio das elites decadentes – crítica dirigida, fundamentalmente, ao Shakespeare criado, do ponto de vista de Tolstoi, pelos excessos da recepção romântica, tipificados por Goethe e os seus correligionários. Estes críticos não se limitam à tarefa sensata de defender o dramaturgo das acusações dos seus contemporâneos de que não eram cumpridas as leis clássicas de Horácio ou do teatro francês pseudo-clássico, na linha do Dr. Johnson, citado no início do ensaio<sup>215</sup>. Pretendem ainda que “O Papa não é meramente ‘Santo’, é ‘Sua Santidade’, e por aí adiante. Shakespeare não é apenas um bom escritor, mas o maior génio de sempre, *o educador imortal da humanidade*” (ST, 459, *itálicos meus*).

Não devemos também esquecer outros momentos do ensaio em que

---

215 Refira-se que Johnson aponta, ao contrário de Tolstoi, que opta por o omitir quando cita o elogio de Johnson a *Rei Lear*, para certas falhas das tragédias de Shakespeare (e.g. defende o “final feliz” de *Lear* de Nahum Tate) e de acusar o dramaturgo de sacrificar “a virtude à conveniência e está tão mais empenhado em agradar do que em instruir que parece escrever sem qualquer propósito moral”. Samuel Johnson, citado em R. A. Foakes, “The critical reception of Shakespeare tragedies”, *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Claire McEachern (ed.), Cambridge: Cambridge UP, 2002, p. 227.

Tolstoi manifesta uma atitude contrária à teoria da arte didáctica, pelo menos no sentido restrito que críticos como Wilson e Orwell lhe imputam, pese embora este último fazer a ressalva justa de que o ataque de Tolstoi a Shakespeare não deve ser resumido ao típico ataque do moralista à arte<sup>216</sup>. Um destes momentos acontece quando Tolstoi – no que também pode ser entendido como uma surpreendente correcção da “poética” (ou anti-poética) que lhe permitira criar *Guerra e Paz* – parece dar razão aos seus primeiros críticos, que o tinham acusado anteriormente de desrespeito pelas leis aristotélicas de unidade de composição, misturando ficção e história, “suspensão da descrença” e afirmações de facto, acusações que se prolongariam até à “pacificação” da estranheza com que o anti-romance era recebido, quando a história literária do século XX, e com ela as experiências dos modernistas, o integrou como um romance realista convencional e o classificou de “obra-prima”. Nesta inesperada correcção da sua anti-poética, Tolstoi esgrime argumentos contra os defensores da “concepção do mundo” profunda que os solilóquios de Hamlet ou de Lear expressam (i.e. contra Gervinus<sup>217</sup>) e afirma que, não sendo a finalidade da tragédia, ou da arte, a mesma da de um texto edificante:

---

216 “As parábolas – é aqui que Tolstoi difere do puritano vulgar habitual – devem ser em si obras de arte, mas o prazer e a curiosidade devem ser delas excluídos.” George Orwell, “Lear, Tolstoy and The Fool”, p. 126.

217 O argumento de Tolstoi parece ser aqui dirigido, na verdade, contra Gervinus, cuja obra sobre a recepção crítica de Shakespeare pretende “levantar os véus” da obra do dramaturgo para demonstrar o que Goethe já sugerira no seu estudo de *Hamlet*: que dela se pode deduzir uma filosofia moral – “até então parcialmente oculta pelos aspectos exteriores da forma e do estilo” –, e tão grandiosa quanto a dimensão poética e filosófica do *corpus* shakespeariano (cf. Georg Gottfried Gervinus, “Introduction”, *Shakespeare Commentaries*, vol. I, F. E. Bunnet (trad.), London: Smith, Elder & Co, 1875). Segundo Tolstoi, a “sábua filosofia de vida humanista” que os críticos alemães, com Goethe na dianteira, conseguiram extrair das obras dramáticas de Shakespeare foi o “princípio de acção razoável”, o qual, defendem Brandes e Gervinus, terá permitido ao dramaturgo dispensar as restrições artísticas impostas pelos princípios morais da religião cristã e atribuir deste modo a personagens como Fortinbras, Bolinbroke, ou Octavius, a felicidade ou o sucesso conforme a sua natureza activa, saudavelmente moderada, mas não necessariamente virtuosa. Esta filosofia humanista denota, para Tolstoi, o princípio utilitarista de “que os fins justificam os meios”, princípio ético pelo qual não nutria, como seria de esperar, qualquer simpatia.



“Os pensamentos e apotegmas podem ter o seu valor”, retorquerei, “numa produção em prosa, num tratado, numa colecção de aforismos, mas não num trabalho de arte dramática, cuja finalidade *é suscitar simpatia por aquilo que está representado*. E por isso os discursos e apotegmas de Shakespeare, mesmo que contivessem muitos pensamentos muito profundos e originais – o que não é o caso – não podem ser vistos como cumprindo as condições de uma *produção artística poética*. Pelo contrário, estes discursos, *proferidos num contexto que não lhes é apropriado*, podem apenas destruir produções artísticas” (ST, 417, itálicos meus).

Deixarei de parte por agora a discussão sobre a finalidade da tragédia expressa nesta resposta, e as importantes distinções entre a “vida tal como é” ou a “vida como deverá ser”, entre poesia e filosofia, entre mostrar e dizer, nela subentendidas. Neste momento, interessa sublinhar que a inusitada estipulação de contextos apropriados para a afirmação de “pensamentos e apotegmas” (ensaios, tratados, aforismos, mas nada que se assemelhe a tragédias ou, para todos os efeitos, a qualquer “produção artística”) coloca dificuldades aos críticos que resumem os argumentos de ST a uma teoria da arte como propaganda, a qual explicaria automaticamente o erro por detrás do virulento ataque à poesia dramática e a Shakespeare. Tal estipulação é tão ou mais inesperada quanto vinda da parte do autor de “romances filosóficos” como *Guerra e Paz* ou mesmo *Anna Karenina*, mas também de contos tardios como *Sonata a Kreutzer*. Em todos estes casos, Tolstoi viola deliberadamente a prescrição acima transcrita e não se exime a inserir os “sermões” que Eikhensbaum viria a analisar para contestar a narrativa dicotómica dos dois Tolstoi, nem a incorporar as teses filosóficas, os provérbios ou as afirmações absolutas, resistentes à interpretação, que Morson viria a inserir numa “estratégia de narração negativa”, cuja finalidade seria mostrar que nada na natureza se assemelha a um “bom enredo”<sup>218</sup>. Do mesmo modo, como se observou no capítulo precedente, Tolstoi não evita representar os caracteres das suas

---

218 Cf. G. S. Morson, *Hidden in Plain Sight*.

personagens *directamente*, a partir da descrição anti-dramática que E. M. Forster enalteceria como a marca distintiva do romance.

Para reforçar o carácter inusitado desta prescrição anti-filosófica, no âmbito da prática de Tolstoi, poderíamos ainda referir uma das suas ‘narrativas de conversão’ tardias, *A Morte de Ivan Ilitch*. Aqui, Tolstoi chega mesmo a tentar descrever o que está fora da experiência (a morte) e regista os processos mentais que decorrem entre a rejeição, por parte do protagonista, do silogismo de que “Caio é um homem, os homens são mortais, Caio é por isso mortal” e a aceitação final da (*sua*) morte quando aceita também que a sua vida tinha sido uma vida mal vivida: “Nesse instante, Ivan Ilitch caiu no buraco e viu a luz, e foi-lhe revelado que, embora a sua vida não tivesse sido o que deveria ter sido, ela ainda poderia ser rectificada. [...] Não existia medo porque não existia morte. Em vez da morte, havia luz. ‘Então é isso!’, exclamou em voz alta. ‘Que alegria!’”<sup>219</sup>.

É possível que a estipulação de contextos apropriados para a afirmação de pensamentos e apotegmas derive de um novo movimento estratégico de Tolstoi para retirar espaço de manobra aos seus oponentes (i.e. aos bardólatras), forçando-os a encontrar outros argumentos para enaltecer o Bardo que não os da “sábua filosofia de vida profunda”, expressa através dos pensamentos e solilóquios de Lear ou Hamlet. É possível que este não seja, na verdade, um argumento contra ‘imitações de acções filosóficas’. Contudo, importa reiterar que a rectificação de Tolstoi acima citada coloca dificuldades aos leitores de *ST* que identificam a querela representada em *ST* como a querela entre a visão didáctica e a visão humanista da literatura, provavelmente tão motivados pela antipatia pelas doutrinas que o “ouriço” martela sem cessar nos últimos anos, quanto pela

---

219 Tolstoi, *A Morte de Ivan Ilitch*, Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa: Relógio d’Água, p. 167.

predilecção pelos romances escritos pela “raposa” dos anos áureos. A estipulação inesperada de Tolstoi poderá servir para demonstrar que talvez seja precipitado, no que diz respeito ao seu ataque a Shakespeare, invocar o princípio sugerido por Hume no âmbito da exposição da sua teoria do gosto: o princípio de que a ataques ao “senso comum”, isto é, a juízos de gosto que invertem a hierarquia das obras de arte, elevando autores menores a autores maiores, não deve ser simplesmente prestada qualquer atenção<sup>220</sup>. Poderá, em suma, mostrar, contra Orwell, que talvez seja não só possível como desejável responder a *ST* e explicar a virulenta disputa de Tolstoi com séculos de tradição como motivada por outra coisa que não apenas o “preconceito tolstoiano”<sup>221</sup>.

Declarar que a finalidade da tragédia é incomensurável com a elocução de “discursos profundos” para em seguida se argumentar contra os benefícios, ou mesmo a exequibilidade, de se deduzir de *Hamlet* ou de *Rei Lear* uma “sábia filosofia de vida”, seja esta isabelina, maquiavélica ou goetheana, como os críticos literários alemães fazem, poderá até resultar de uma concepção rígida de imitação trágica, da linguagem, da moral, ou de modos de descrever pessoas. Contudo, se

---

220 Embora David Hume diga que a beleza é uma qualidade (ou sentimento), não das coisas, mas que apenas existe na mente de quem as percebe, não deixa de dizer que a este axioma vem acrescentar-se uma modificação ou restrição, ditada por “uma espécie de senso comum”: no caso de um crítico equiparar, contra o senso comum, um autor menor a um autor maior, atribuindo-lhes a mesma medida de elegância ou génio (e.g. Ogilby e Milton), suspende-se o princípio da igualdade natural dos gostos e proclama-se “sem escrúpulos” que o “sentimento daqueles pretensos críticos é absurdo e ridículo”. Cf. David Hume, *Of the Standard of Taste*, §8.

221 É curioso verificar que teria de ser o crítico shakespeareano Gilbert Wilson Knight a convocar a necessidade de se contrapor ao “ataque de uma mente tão poderosa e incisiva como a de Tolstoi” uma descrição da experiência de ler ou *ver* Shakespeare com efeitos tão revigorantes ou “tónicos” quanto os que atribui a *ST*. (Poderíamos citar o ensaio de Stanley Cavell, “The Avoidance of Love”, como o melhor exemplo de uma tal contra-proposta). Podemos discordar da finalidade com que Knight convoca tal necessidade (i.e. a defesa de uma leitura simbólica do *corpus* shakespeareano), e da conclusão de que o excesso de “clarividência” [*clear thinking*] de Tolstoi não lhe permitia ver o verdadeiro Shakespeare, obscurecido pelos excessos da crítica romântica, i.e., pela ênfase na “absorção na personagem.” Mas importa sublinhar que Wilson Knight chama a atenção para o facto de que o ataque de Tolstoi é “uma tentativa saudável de libertação da ‘hipnose’, como ele lhe chama, da crítica romântica.” G. Wilson Knight, “Tolstoy’s Attack on Shakespeare”, *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy with Three New Essays*, London: Methuen, 1970, p. 276.

esta correcção reforça a distinção entre conhecimento racional e percepção moral (ou religiosa), implícita na descrição da arte como um *processo de infecção através dos sentimentos e emoções* cujo êxito depende da indução de uma “comunhão de valores”, e na caracterização do bem como “o que é insusceptível de ser definido, mas que define tudo o mais” (*OQA?*, 52)<sup>222</sup>, reforça também outra coisa. Reforça o que T. S. Eliot acaba por acentuar na sua leitura céptica sobre a dedução de um sistema filosófico *de* Shakespeare: mesmo que se aceite a premissa de que o grande poeta, ao escrever-se a si próprio, escreve o seu tempo, isto não significa que a poesia seja um substituto para a filosofia e que a sua função seja idêntica à da filosofia, teologia ou religião<sup>223</sup>. A correcção de Tolstoi às propostas de um Shakespeare sob a influência de Séneca, Bacon ou de Aristóteles (ao Shakespeare de Gervinus e Brandes, pelo menos na leitura que Tolstoi faz de Gervinus e Brandes) assinala que é precipitado reduzir *ST* à defesa de uma noção de literatura como a asserção de um conjunto de crenças ou dogmas, incompatível com a arte e derivada, para empregar os termos de Orwell, da “tendência para o *bullying* espiritual” de alguém que julga ter nascido duas vezes<sup>224</sup>.

Esta parece-me ser de facto uma leitura demasiado simplista das dificuldades da teoria da arte exposta em *OQA?*, implícita no libelo contra a “hipnose de Shakespeare”, que se encontra ancorada numa premissa mais subtil, também operativa na distinção expressa no paradoxo de Wittgenstein: “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito”<sup>225</sup>. É tão ou mais simplista quanto não esclarece os argumentos de *ST* sobre a relação inextrincável entre arte e valor,

---

222 Se a avaliação da arte depende da compreensão das pessoas do sentido da vida (isto é, do bem e do mal), estes “são determinados por aquilo a que chamamos de religiões” (*OQA?*, p. 42).

223 T. S. Eliot, “Shakespeare e o Estoicismo de Séneca” (1927), *Ensaios Escolhidos*, Maria Adelaide Ramos (selec., trad., notas), Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 42-43.

224 Orwell, “Lear, Tolstoy and The Fool”, p. 127.

225 Wittgenstein, *TLP*, §4.1212.

entre formas artísticas e sentimento religioso, nem a reivindicação de que a arte reflecte necessariamente o espírito religioso da época – o que Iris Murdoch chama de o “pano de fundo metafísico” sobre o qual o artista opera (daí a recorrente necessidade da autora de situar as personagens dos seus romances sob um pano de fundo pós-nietzscheano de morte de um Deus *pessoal*). A reivindicação de Tolstoi de um conteúdo religioso da tragédia é menos arbitrária que aquilo que as leituras de *ST* pressupõem. Insere-se pelo contrário no argumento geral do ensaio sobre a decadência da arte ou do gosto, a partir da Renascença, quando se passa de uma concepção religiosa da tragédia (i.e. clássica), que sobrevivera nos serviços litúrgicos das igrejas cristãs primitivas e, mais tarde, na sua forma inferior, nas alegorias e nos Mistérios, para uma concepção em que a representação dos “sofrimentos e conflitos dos heróis trágicos deixam de ter um significado religioso.” A tragédia transformou-se, assim, segundo Tolstoi, na imitação de personagens históricas, em particular, e das paixões humanas, em geral. Com este novo objecto de imitação, independente da compreensão religiosa do mundo que unia o escritor trágico e a sua audiência numa mesma percepção do valor e da finalidade da vida, numa forma de vida, a obediência à lei clássica das três unidades deixou de ser desejável (*ST*, 434).

O facto de Tolstoi, nos capítulos onde delineia esta breve história da emancipação da expressão artística de um contexto religioso<sup>226</sup> (e já vimos que

---

226 É curioso verificar a existência de pontos de contacto entre a abordagem de Tolstoi e do historiador da arte austríaco Hans Sedlmayr, embora as análises dos dois autores ao processo de decadência da arte divirjam num aspecto crucial (a possibilidade de a arte ser um princípio mediador entre o homem e Deus, ou não). Sedlmayr, na sua idiossincrática história sobre os *sintomas* da progressiva “perda do centro” das formas artísticas, analisa a gradual transformação da expressão do sentimento religioso, ou mítico, na expressão puramente estética, ou poética, do Iluminismo. A partir das primeiras cintilações desta crise espiritual, já discernível na “fisiologia do inferno” de Hieronymus Bosch e na “paisagem da desolação” da pintura holandesa, as artes polarizam-se (a arquitectura deixa de ser a arte agregadora) e transformam-se na expressão privada do puramente subjectivo (e.g. os *Sonhos* de Goya, a poesia romântica, *The Waste Land* ou o surrealismo), no culto panteísta da natureza (e.g.

este termo é usado em sentido lato), oscilar na terminologia que usa para descrever “a concepção religiosa da tragédia”, e de não oferecer, pelo menos aqui, mais do que um sentido vago de “religião”, não será certamente alheio às acusações de didactismo e fanatismo religioso<sup>227</sup>. É, todavia, significativo que Tolstoi, ciente de que o Teatro – quer siga as leis aristotélicas invocadas para deflacionar as inovações artísticas de Shakespeare, quer encontre novas formas para exprimir o mito – “é uma das formas artísticas mais importantes, se não a mais importante” (ST, 439), antecipe as acusações que lhe seriam colocadas, mesmo pelos críticos radicais que proclamavam que “um par de botas é melhor do que Puchkin ou Shakespeare”<sup>228</sup>.

Neste ensaio, Tolstoi dramatiza um curto diálogo com o seu oponente imaginário e responde às objecções dos críticos, isto é, de todos os leitores hipnotizados por Shakespeare. Para estes, qualquer ênfase na importância de um “conteúdo religioso para a tragédia” deriva da tentativa de intrometer uma categoria estranha no domínio puro e desinteressado da apreciação estética. Esta apreciação da arte, pretensamente “objectiva”, isto é, “independente de qualquer avaliação do bem e do mal” [*dobrogo i zlogo*] (ST, 456, Maude), foi, segundo Tolstoi, inventada e teorizada pelos críticos alemães no final do século XVIII. O objectivo desta escola crítica era justificar os méritos artísticos da obra shakespeareana e os da filosofia humanista nelas implicada. Com isto, pretendia-se simultaneamente reivindicar que a arte e, em particular, a tragédia dispensavam

---

arquitectura paisagística ) ou no culto da abstracção e da geometria (e.g. Le Corbusier ou Tatlin). O culminar deste progresso, ou degenerescência espiritual, é a rejeição radical de uma concepção do “homem feito à imagem de Deus” e, por conseguinte, a secularização *total* da arte moderna. Cf. *Art In Crisis: The Lost Center* [*Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, 1948], Roger Kimball (intro.), Brian Battershaw (trad.), New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007.

227 Mesmo Gibian conclui que ST é o resultado do fanatismo de Tolstoi. Cf. Gibian, *op. cit.*, p. 45.

228 Isaiah Berlin esclarece que este princípio, comumente atribuído a Pisarev, é na realidade um *pastiche* de Dostoevski e da sua sátira aos críticos radicais. Cf. Berlin, *op. cit.*, p. 237, n.r.

outro conteúdo para além da representação das paixões humanas, independentemente de uma “concepção de vida *religiosa*”:

“Mas”, perguntar-me-ão, “o que se deve entender pelas palavras ‘um conteúdo religioso para o drama’ [*religioznoe soderjanie dramy*]? Não significa isso estar a exigir para o teatro ensinamentos religiosos e didáticos e, ainda por cima, uma coisa incompatível com a verdadeira arte, uma finalidade?” Responderei que, com a expressão “conteúdo religioso da arte”, estou a referir-me não à inculcação exterior de quaisquer verdades religiosas sob a forma artística, não a uma representação alegórica destas mesmas verdades, mas a uma concepção do mundo [*mirovozzrenie*] inteligível que corresponda à mais elevada compreensão religiosa de um dado período: um pano de fundo, o qual, servindo de motivo propulsor para a composição do drama, permeie toda a obra sem que disso o seu autor esteja consciente (*ST*, 436).

A resposta deste passo, invariavelmente ignorado pelos leitores de *ST*<sup>229</sup>, poderá não ser suficientemente clara para moderar as suspeitas dos críticos impacientes com os ataques à “ausência de convicções religiosas” da obra de Shakespeare, mesmo se provenientes de uma mente tão “poderosa e incisiva como a de Tolstoi”, na expressão do eminente crítico shakespeariano G. Wilson Knight. Quando o ataque se estende ainda, como no caso de *ST*, à ideia da autonomia da arte, à sabedoria salomónica da aniquilação<sup>230</sup>, ao lamento trágico de se ter nascido neste “grande teatro de loucos”, à atitude humanista (ou epicurista) de quem proclama que “*ripeness is all*”, ou ao *pathos* de quem profere discursos até ao fim<sup>231</sup>, não bastará certamente assegurar que não se pretende reduzir a tragédia à

---

229 H. O. Mounce e G. Wilson Knight são duas notáveis exceções. Este último cita-a como exemplo de uma “ênfase excelente [*fine*] na importância da religião para a tragédia”, mas também para propor que Shakespeare “é um exemplo perfeito da espécie de escritor que Tolstoi admirava em teoria” (G. Wilson Knight, “Tolstoy’s Attack on Shakespeare”, pp. 294-295). A reivindicação de Knight teria certamente horrorizado Tolstoi (e todos os críticos do puritanismo fanático exibido por Tolstoi em *ST*), mas é uma interpretação curiosa do conceito de “consciência religiosa” de Tolstoi.

230 Harold Bloom, em *Onde Está a Sabedoria?*, em particular, no capítulo 2 da I Parte, disputa o ataque platónico a Homero e o ataque dos filósofos “puritanos” a Shakespeare, e examina os herdeiros da escrita sapiencial: Shakespeare é o herdeiro do livro da Sabedoria de Salomão. Cf. *Onde Está a Sabedoria?*, “Os Gregos: a Disputa entre Platão e Homero”, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa: Relógio d’Água, 2008, pp. 39-75.

231 *Otelo* é um dos raros momentos em que Tolstoi mitiga a violência com que critica a caracterização de Shakespeare. Contudo, apesar de considerar o suicídio de Otelo uma cena “poderosa” e original (porque não é emprestada do “*Ur-Otelo*”, a fonte italiana), Tolstoi diz

afirmação dos princípios éticos cristãos. E, quando o ataque abarca a própria natureza humana, sujeita que está, como sempre estará, afirma Tolstoi, a sugestões epidémicas como as da “hipnose de Shakespeare” (*ST*, 428), é difícil não suspeitar que o que está em causa é muito mais do que uma crítica às formas artísticas vazias, criadas pela cultura secular, sem outra finalidade que não a satisfação individual do artista, independentemente de uma comunidade alargada, unida numa mesma percepção dos valores que enformam a vida<sup>232</sup>.

Com efeito, a resposta de Tolstoi aos seus adversários na passagem acima transcrita ficaria muito aquém do mero objectivo de aquietar os espíritos dos seus leitores, em particular daqueles que já tivessem aprendido com as suas leituras de Platão que, quando se adverte aos encomiastas do Poeta – que o tomam pelo educador da Cidade – que “só hinos aos deuses e encómios aos varões honestos” serão permitidos ao Poeta, o que se está a propor na verdade é a sua expulsão. Quando o ataque ao criador do teatro moderno e, na expressão de alguns, da consciência do mundo, ou do humano, culmina com o anúncio de uma forma trágica nova (ou primitiva?), que “corresponda à mais elevada compreensão religiosa de um dado período”, este desfecho não parece ser mais do que um “impulso mefistofélico”, ou iconoclasta, para mandar encerrar os teatros e proibir a fruição de toda a arte precursora. (Refira-se, aliás, que o ataque ao culto da beleza em *OQA?* culmina do mesmo modo profético que *ST*, apesar do elogio inicial a uma arte colorida pelos gestos e pela linguagem do quotidiano, como a

---

que os discursos de Otelo (e o deíctico com que acompanha o acto do suicídio) retiram força à cena e emprestam-lhe um falso *pathos* (i.e. tornam-na psicológica e esteticamente falsa).

232 Esta mesma concepção da arte, que resulta da distinção moderna entre alta cultura e cultura popular, é criticada ao longo de todo *OQA?*. Aqui, Tolstoi dirige a sua crítica aos poetas contemporâneos simbolistas, os que melhor exemplificam a decadência que assolou a cultura ocidental a partir do Renascimento. Apesar de o empenho em justificar os motivos pelos quais os poemas de Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine são aberrações produzidas por e para uma elite decadente estar longe de igualar o que é colocado na demonstração de que Shakespeare “não pode sequer ser considerado um escritor mediano”, o espaço que Tolstoi dedica em *OQA?* aos representantes da poesia moderna é ainda assim bastante significativo.



narrativa do rapaz sobre o encontro com o lobo, citada no capítulo V, exemplifica). Este impulso é tão ou mais destrutivo quanto é simultaneamente dirigido contra as produções teatrais do próprio autor, rejeitadas, como os seus romances e “artigos” em *OQA?*, por “serem como todas as outras, privadas daquela substância religiosa que deve ser a base do teatro do futuro” (*ST*, 440). E que a condenação, ou expulsão, do poeta seja na verdade um exercício teórico nos dois casos (Tolstoi continuou a escrever ficção até ao fim, apesar de para alguns isto não ter possivelmente constituído motivo de júbilo, e nunca propôs banir Shakespeare das salas de teatro moscovitas) não apazigua a irritação de tais leitores.

Afirmar que pela expressão “conteúdo religioso da arte” se deve entender “uma concepção do mundo inteligível que corresponda à mais elevada compreensão religiosa de um dado período” pode não ser uma perífrase particularmente elucidativa para enfraquecer o argumento dos críticos menos complacentes com as afirmações paradoxais de *ST* e que vêem nesta obra o exemplo mais deplorável de apostasia artística: “No final, ele [Tolstoi] acabou por considerar cada obra de arte como um facto exclusivamente moral e social, existindo não privadamente mas através do seu público e dos seus efeitos – ao fim e ao cabo, nem mais nem menos do que ‘propaganda’”<sup>233</sup>.

A rectificação de Tolstoi poderá também não servir para esclarecer o mistério em redor dessa nova forma trágica que se anuncia, preñe de significado e capaz de reunir artista e comunidade numa mesma concepção e percepção do sentido da vida (i.e. dos valores espirituais da vida). Sobretudo quando se verifica

---

233 Se a primeira parte da frase contém ideias interessantes para a discussão da teoria de *OQA?*, a conclusão parece-me desnecessária. E. Lampert, “The Body and Pressure of Time”, citado em Andrew Donskov, “The Living Corpse: An Anomaly Among Tolstoj’s Later Works”, p. 88.

que ao apelar, ou melhor, ao imaginar o renascimento de uma cultura comum, purificada e unida pela religião, não se chega a oferecer qualquer definição formal dos termos-chave desta descrição – e.g. “religião” e “percepção”, pelo menos, se se partir do princípio de que tal é indispensável ou sequer possível. Tolstoi em nossa opinião não parte de tal princípio, aliás por motivos similares aos de Wittgenstein quando este discorre sobre a tendência – inteiramente desesperada – do espírito humano em ir contra os limites da linguagem *significante*, e afirma a impossibilidade lógica de um livro com teses éticas, de uma ciência do valor absoluto: “[S]e alguém pudesse escrever um livro sobre Ética que fosse verdadeiramente um livro sobre Ética, este livro iria, com uma explosão, destruir todos os outros livros do mundo”<sup>234</sup>.

Por outras palavras, a importante ideia de que a arte é, num certo sentido, *necessariamente* religiosa (i.e. está enformada pelos valores da época) não surge, como Iris Murdoch observa, filosoficamente apresentada e, por conseguinte, sob uma forma mais apelativa ou digerível<sup>235</sup>. Todavia, quando Tolstoi aponta em *ST* para aquilo que a arte *não* é, e realça que essa forma trágica religiosa, a arte da

---

234 Wittgenstein, “A Lecture on Ethics”, *Philosophical Occasions, 1912-1951*, James Klagge e Alfred Nordmann (eds.), Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993, p. 40. A posição de Tolstoi sobre este assunto é relativamente consistente e perpassa em diferentes obras, em diferentes registos. Podemos destacar a resposta que é oferecida no ensaio epistolar sobre religião: “Em que consiste, então, a essência deste conhecimento não científico e não filosófico? Como pode ser definido? A estas questões apenas posso responder que como o conhecimento religioso é aquilo que precede, e sobre o qual está assente todo o outro conhecimento, ele não pode ser definido [...] Na linguagem teológica, a este conhecimento chama-se revelação. E esta palavra, se não lhe atribuímos um significado místico, é bastante apropriada” (a adequação do uso do termo “revelação” poderá ser discutida, uma vez que Tolstoi recusa o que na doutrina cristã se chama de “revelação”). Cf. Tolstoi, “Religion and Morality”, p. 85.

235 O ponto de Murdoch é feito em relação a *OQA?*, mas poderia também ser feito em relação a *ST*: “Claro que os artistas, quando escrevem como críticos ou quando teorizam sobre a sua própria arte, podem não ser muito “filosóficos”, mas podem ser mais interessantes do que os filósofos! O livro de Tolstoi *O Que é a Arte?* está repleto de extravagâncias, mas exprime uma ideia central profunda, a de que a boa arte é religiosa e incorpora as percepções religiosas mais elevadas da época. Poderíamos dizer que a melhor arte consegue de algum modo *explicar* o conceito de religião para cada geração. Nutro uma grande simpatia por esta ideia, embora não esteja filosoficamente apresentada.” Iris Murdoch, *Existentialism and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, p. 9.

comunhão por excelência, *não* é “o inculcar *exterior* de verdades religiosas” ou a “representação alegórica de verdades religiosas” está a mostrar, pelo menos, duas coisas importantes. Em primeiro lugar, que sabia que o seu combate à hipnose shakespeareana estava destinado, se não ao fracasso (daí, porventura, a relutância em publicá-lo), pelo menos a ser mal entendido, não só pelos defensores das duas correntes literárias, à época antagónicas – o realismo social e as “poéticas da alusão” emergentes –, mas na realidade por todos os seus leitores. Estes estão enformados, como Tolstoi reconhece, com bastante realismo, pelos valores expressos na obra do autor que melhor representa a concepção do mundo [*mirovozzrenie*] contemporânea: Nietzsche (*ST*, 451, Maude). Se Tolstoi encerra o seu manifesto com a constatação de que “no presente não existe teatro religioso” (*ST*, 442), tal decorre de um facto inescapável referido na sua narrativa sobre a consagração da tragédia shakespeareana, pela acção dos poetas românticos, como modelo superior à tragédia de Sófocles ou de Ésquilo: o destino dos livros depende da compreensão dos seus leitores ou, na expressão latina que é citada, “*Pro captu lectoris habent sua fata libelli*” (*ST*, 451, Maude)<sup>236</sup>. Ao realçar, e para usar a formulação de Wittgenstein, que a concordância na linguagem não é “de

---

236 Refira-se ainda que, em resposta a uma carta de Eugen Reichel, autor de uma obra que disputa a autoria das peças e dos sonetos de Shakespeare e a do *Novum Organum*, de Bacon, Tolstoi frisa que, ao contrário do seu interlocutor, não tem ilusões quanto ao efeito do seu panfleto: ele não servirá para destruir a reputação de Shakespeare nem para travar o aparecimento de novos Shakespeares. Tolstoi termina a sua resposta ao escritor alemão com uma nota de profundo pessimismo, pouco frequente em si, ao contrário, por exemplo, de Wittgenstein: “Prevejo igualmente que o declínio no nível geral de bom senso se venha a tornar cada vez mais pronunciado, não apenas na arte mas em todas as outras esferas; na ciência e na política e especialmente na filosofia (ninguém hoje conhece Kant, mas todos conhecem Nietzsche), e culminará num colapso geral, a queda da civilização em que vivemos, uma queda da mesma espécie que sobreveio às civilizações egípcia, babilónica, grega e romana.” *Tolstoy's Letters*, vol. II, p. 665. Compare-se este pessimismo com uma entrada do seu diário de 1900, onde depois de referir a leitura, no original, de *Assim Falava Zaratustra* e de um artigo sobre a génese desta obra, assinado pela irmã do filósofo E. Förster-Nietzsche, Tolstoi conclui que está absolutamente convicto da loucura, no sentido literal do termo, de Nietzsche e pergunta: “Como será uma sociedade que reconhece um tal louco, um tal louco imoral, como um dos seus mestres?”. *Idem*, p. 489.

opiniões, mas de formas de vida”<sup>237</sup>, Tolstoi admite momentaneamente o seu isolamento em relação à cultura dominante.

Em segundo lugar, ao ressaltar que por conteúdo moral da tragédia não se deve entender a representação discursiva de verdades religiosas, Tolstoi mostra que compreendia melhor as dificuldades do seu argumento sobre o valor moral da tragédia, apresentado nos capítulos finais do manifesto, o qual culmina com a sugestão de que o consumo das obras de Shakespeare corrompe moralmente a sua audiência: “tendo assimilado aquela *visão da vida imoral* que permeia toda a obra de Shakespeare, ele [o consumidor jovem] perde a capacidade de distinguir entre o bem e o mal” (*ST*, 463, Maude).

As afirmações contraditórias sobre a “ausência de convicções morais” e o poder corruptível, i.e., a qualidade imoral das peças de Shakespeare, aliadas à deplorada “impessoalidade” ou falta de compaixão do dramaturgo pelos sofrimentos das suas personagens, transformadas em “fonógrafos” – como Hamlet – de pensamentos já expressos sob a forma de sonetos<sup>238</sup>, não esclarecem em que sentido é que respostas emocionais ou afectivas a tragédias podem ser morais ou imorais. Do mesmo modo, não esclarecem como pode a tragédia, ou qualquer produção artística, “elucidar a religião” e estimular a capacidade “de distinguir entre o bem e o mal”, ou seja, refinar a consciência moral de uma audiência enformada por outros valores, sem se tornar alegórica, apologética, propaganda ou uma “secção da farmacopeia”<sup>239</sup>. Tolstoi não mostra de facto como “suscitar a simpatia pelas pessoas representadas” é um efeito de “se acreditar naquilo que se

---

237 Wittgenstein, *IF*, I, §241-242.

238 Os solilóquios de Hamlet sobre a vida e a morte (“ser ou não ser”), já expressos no soneto LXVI, fazem dele o “fonógrafo de Shakespeare” (*ST*, pp. 411-413).

239 Contra a premissa instrumentalista de que a arte tem valor quando tem uma função F, Collingwood declara: “As obras de arte não são uma secção da Farmacopeia.” R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford: OUP, 1938, p. 4.

está a descrever”, nem de que modo pode esta experiência elucidar conceitos morais, ou refinar a consciência religiosa da sua audiência. Afirmar de uma obra artística que ela é uma “descrição verdadeira de formas de vida” (como o “poema” de Homero) não implicará também avaliar a arte, e em particular uma obra literária, pelo conhecimento que esta possa transmitir, contribuindo desta forma para o “bem comum”? Não significará isto, em suma, que se está demasiado próximo de esquecer a advertência de Wittgenstein de que, mesmo se “composta na linguagem de informação, ela não se usa no jogo de linguagem de dar informação”<sup>240</sup>?

Por outro lado – e para regressar à sugestão de que dificuldades como estas resultam da defesa de uma concepção de literatura como a afirmação de princípios éticos, isto é, contrária à “visão de que a literatura nos deverá apresentar com a ilusão de pessoas reais”<sup>241</sup> –, parece-me importante começar por esclarecer este ponto, uma vez que tais dificuldades resultam do modo como Tolstoi argumenta que *Lear não* cumpre as condições da obra dramática estipuladas pelos próprios críticos que a elegeram como modelo de imitação: “que as pessoas representadas, como resultado dos seus caracteres, das acções e do curso natural de eventos, sejam colocadas em situações nas quais, entrando em conflito com o mundo, revelem as suas qualidades internas” (*ST*, 420, Maude). Um dos argumentos mais paradoxais deste ensaio para afirmar uma outra ‘lei negativa’ (i.e. *Rei Lear não* é a obra que a crítica consagrou), e com ela impugnar o cânone, é a asserção sobre a falta de unidade dramática de *Rei Lear*, particularmente se tivermos em mente a reputada rejeição tolstoiana de quaisquer prescrições das

---

240 Wittgenstein, *Fichas (Zettel)*, Ana Berhan da Costa (trad.), Artur Morão (rev.), Lisboa: Edições 70, 1989, §160.

241 A. N. Wilson, *op. cit.*, p. 478.

poéticas clássicas. Por este motivo, importa agora identificar os aspectos principais da crítica de Tolstoi ao deficiente *valor estético* do *corpus* shakespeariano.

\*\*

Da minuciosa crítica de Tolstoi à tragédia seleccionada como paradigmática do método de Shakespeare, um dos aspectos que mais suscita as objecções do autor é o de que, ao contrário das leis dramáticas invocadas pelos encomiastas nos seus panegíricos de Shakespeare, os conflitos das personagens de *Rei Lear* são conflitos “externos”, e não internos: não resultam nem das situações em que são colocadas nem dos caracteres que lhes foram atribuídos, mas da vontade arbitrária do autor (*ST*, 400). Daí que se constate que esta arbitrariedade não permite aos protagonistas da tragédia de *Lear* revelarem as suas qualidades “no processo de desatar o nó trágico”<sup>242</sup>.

Num estranho sumário de *Rei Lear*, flagrantemente menos incontroverso do que o pretendido, e que lembra aquilo a que a teoria da literatura consagraria como uma técnica literária<sup>243</sup>, Tolstoi começa por descrever a acção da peça de um modo semelhante ao que utiliza em *OQA?* para descrever as suas idas à ópera<sup>244</sup>: a

---

242 “O teatro, em vez de descrever a vida inteira de um homem, deve colocá-lo numa tal posição e atar um tal nó que o homem revele as suas qualidades durante o seu processo de desatar o nó.” (Tolstoi citado em Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 258).

243 A célebre definição de Viktor Chklovski da arte como um processo, ou conjunto de procedimentos para “tornar estranho o familiar”, ao intensificar a dificuldade e duração da percepção, e fazendo-nos “sentir os objectos, sentir que a pedra é pedra”, é ilustrada através de vários exemplos da obra ficcional e diarística de Tolstoi. A técnica da “representação singular” de Tolstoi consiste: “em vez de chamar o objecto pelo seu nome, o descrever *como se o visse pela primeira vez*, ou, no caso de um acontecimento, como se este ocorresse pela primeira vez.” “L’art comme procédé” [*Iskusstvo kak priem*], *Sur la théorie de la prose* [*O teorii prozy*, 1929], Guy Verret (trad.), Lausanne: Editions L’Age d’Homme, 1973, p. 17, itálicos meus.

244 A ópera anónima sobre um rei Indiano (possivelmente *Feramors*, de Anton Rubinstein?), do capítulo I, e *o Anel do Nibelungo*, do capítulo XIII. Tolstoi remete ainda para um dos apêndices o sumário, da sua autoria, dos quatro libretos do ciclo de *Nibelungen*, aconselhando o seu leitor, no caso (desejável) de não ter lido as obras originais, a consultá-lo, “de modo a

adopção de um ponto de vista estranho, que transforma a sala de espectáculo nalguma coisa absurda (mas também cómica). No caso do resumo de *Lear*, é descrita uma sucessão de cenas arbitrárias onde desfilam personagens sem carácter, numa versão grotesca do “modelo perfeito da arte dramática” que, segundo Shelley, *Rei Lear* exemplificaria (ST, 377). Um exemplo condensado do modo como Tolstoi, ao longo da sua paráfrase do “conteúdo de *Lear*”, vai transgredindo o que proclama ser o princípio de uma apresentação “tão imparcial quanto possível” é a descrição de uma das cenas na floresta, terceiro acto:

A cena IV passa-se novamente na floresta, diante da cabana. Kent convida Lear para entrar na cabana, mas Lear responde que não tem qualquer motivo para se abrigar da tempestade, que não a sente porque a tempestade da sua mente, provocada pela ingratidão das suas filhas, subjuga tudo o mais. Este sentimento genuíno, se fosse expresso em palavras simples, poderia suscitar compaixão, mas torna-se imperceptível e perde o seu significado no meio das infundas tiradas delirantes e grandiloquentes de Lear.

A cabana para onde Lear é conduzido acaba por ser a mesma onde Edgar se tinha anteriormente abrigado, disfarçado de louco, ou seja, nu. Edgar sai da cabana e, apesar de todos os que ali estão o conhecerem, ninguém o reconhece, da mesma forma que ninguém tinha antes reconhecido Kent; e Edgar, Lear e o Bobo dão início à sua conversa sem sentido [*bessmyslennye retchi*], que se prolonga, com interrupções, durante seis páginas. (ST, 406, Maude]

Além da putativa violação da regra das unidades clássica (ou do teatro “pseudo-clássico”) e das proezas técnicas que Shakespeare exhibe de modo a agitar momentaneamente as emoções do seu público<sup>245</sup>, a acusação mais grave que recai sobre *Rei Lear* é, contudo, a de as suas personagens não agirem nem falarem de acordo com as suas naturezas, mas de acordo com a vontade arbitrária do seu

---

formar uma ideia sobre esta extraordinária obra.” Imediatamente, o sentido da adjectivação é clarificado: “É um exemplo de uma contrafacção poética, grotesca ao ponto de ser ridícula” (OQA?, pp. 103-104).

<sup>245</sup> As proezas de Shakespeare são essencialmente, segundo Tolstoi, as proezas de um actor e de um homem do espectáculo experiente. As acrobacias oratórias; as oscilações na expressão das emoções e sentimentos das personagens principais – em contraste com as secundárias, mais comedidas e conformes à natureza –; a preferência pela imitação de tipos, gestos, expressões e acções descomedidas, que se adaptam melhor à produção de espectáculo e permitem aos actores exhibir os seus dotes expressivos, são expedientes que servem para agitar – momentaneamente – as reacções emotivas dos seus espectadores. Porém, não são estes truques que permitem “revelar o carácter de uma personagem.” (cf. ST, p. 416)

autor. Para Tolstoi, Shakespeare está mais interessado na busca de efeitos do que em atribuir carácter às suas criações; “o leitor ou o espectador não só *não consegue simpatizar com os seus sofrimentos* como também não consegue sequer sentir qualquer interesse naquilo que está a ler ou a ver” (ST, 401). Gloucester, por exemplo, reconhece o filho ilegítimo num discurso que não pretende imitar o desprezo de que Edmund é alvo pela sua condição de bastardo, como defendem os críticos consultados por Tolstoi. Serve simplesmente para comunicar ao público, de um modo burlesco, “incongruente com a sua posição”, que tem um filho legítimo e outro ilegítimo (I, i). Na cena da divisão do reino (I, ii), a resposta de Cordelia, a qual deverá exhibir, por oposição às irmãs, todas as virtudes dos caracteres superiores, é formulada “como que para deliberadamente exasperar o pai” (ST, 380). Quando comparada com a Cordelia da crónica original anónima, que “se limita a afirmar que não consegue exprimir o seu amor por palavras, mas espera que as suas acções o demonstrem”, a Cordelia de Shakespeare distingue-se pela resposta “leviana” e “inteiramente despropositada” [*soverchenno neumestno*] (ST, 406). Esta resposta, crucial para o desenvolvimento da acção de *Lear*, não é motivada, na leitura de Tolstoi, a não ser por um aparente e inexplicável “capricho momentâneo”, o que tem ainda a consequência nefasta de transformar a reacção de Lear numa resposta desajustada: a sua ira diante da “resposta leviana” de Cordelia e o exílio a que vota a filha predilecta aparecem como desprovidos de motivo. O mesmo não se verifica na crónica original, onde a reacção de Lear tem um motivo claro, pelo menos do ponto de vista de Tolstoi: a resposta “sincera” de Cordelia frustra o “plano astuto” de Lear para manter a filha favorita na ilha<sup>246</sup>. Outro

---

246 Em contraste com o Lear de Shakespeare, o Leire da crónica anónima tem, na leitura de Tolstoi, um motivo claro para resignar ao trono: manter a filha predilecta junto a si. O “plano arguto” é revelado a Perillus (Kent no *Lear* de Shakespeare), antes da cena do “teste do amor” e da divisão do reino. Ao contrário de Goneril e de Regan, que estão prometidas em



exemplo desta caracterização “artificial” é a similaridade absoluta entre Lear e Gloucester<sup>247</sup>, patente desde o início, quando, ainda na mesma cena, Lear reage às respostas falsas das outras filhas. Além de idêntica à de Gloucester, o qual, diante da improvável carta que o filho bastardo faz surgir, “acredita instantaneamente que o seu filho Edgar, a quem ama extremosamente, o quer matar!” (ST, 381), é tão pouco verosímil quanto a daquele: “[N]enhum leitor ou espectador consegue acreditar que um rei, por muito idoso e senil que possa estar, fosse capaz de acreditar nas palavras de filhas malvadas com quem tinha vivido toda a sua vida e não confiasse na filha amada, mas antes a amaldiçoasse e a exilasse” (ST, 381).

Se, de acordo com os critérios de unidade invocados, os conflitos das personagens da tragédia shakespeareana “não resulta[m] do curso natural dos acontecimentos nem dos caracteres que lhes são atribuídos” (ST, 400), também os discursos servem para acentuar ainda mais a desadequação entre caracteres e acções, por um lado, e caracteres e palavras, por outro. Todos os protagonistas não só sofrem de “incontinência linguística”, como se exprimem numa linguagem artificial e impessoal, sem carácter [*beskharakternom*] – a linguagem “que nenhum ser vivo alguma vez falou ou possa vir a falar” e que não permite revelar as particularidades da natureza de cada um:

---

casamento, Cordelia recusa-se a casar com os pretendentes sugeridos pelo pai, por não os amar. Com receio de que a filha predilecta acabe por casar com algum rei distante, Lear resolve forjar o teste. Na expectativa de que Cordelia, que não está prometida a ninguém, responda como seria de esperar – isto é, que o ama mais do que qualquer outra pessoa ou então que o ama tanto quanto as suas irmãs prometidas afirmam amá-lo – Lear planeia pedir-lhe, como prova do amor filial que professa, para que se case com um príncipe designado por si. (ST, 405-406) Pelo menos, este é o sumário que Tolstoi faz do “esquema arguto” do rei da única fonte que cita, e que é o antecessor mais óbvio do Lear de Shakespeare, *The True Chronicle Hystorie of Leire, King of England, and His Three Daughters, Gonerill, Ragan, and Cordella*, publicado em 1605. É de referir que, ao contrário de outras versões da lenda de Lear, a fonte citada por Tolstoi oferece um motivo explícito para a resposta de Cordelia e para a sua afronta ao pai: ela não quer casar-se a não ser por amor.

247 “A similaridade absoluta entre a relação de Lear e as suas filhas e a de Gloucester e os seus filhos faz-nos sentir ainda mais agudamente que os dois casos são concebidos artificialmente e não resultam dos próprios caracteres ou do curso natural dos acontecimentos.” (ST, p. 401)

Aqueles que estão enamorados, aqueles que estão diante da morte, aqueles que estão a lutar, aqueles que estão a morrer, todos se alongam extraordinária e surpreendentemente sobre assuntos inteiramente desligados da acção, naquilo que são discursos mais sugeridos por rimas, trocadilhos, do que por pensamentos.

E todos falam do mesmo modo. Lear delira exactamente como Edgar delira na sua loucura simulada. Kent e o Bobo exprimem-se da mesma maneira. Os discursos de qualquer uma das personagens podem ser colocados na boca de outra qualquer e pela natureza do discurso é impossível distinguir quem está a falar. (ST, 404)

Embora as personagens se expressem em discursos cujo sentido é engendrado essencialmente “pela harmonia ou dissonância das palavras” (ST, 390), e não por pensamentos, sendo esta a linguagem característica de Shakespeare, Tolstoi concede que nem tudo é artifício na tragédia de *Rei Lear*. Há momentos em que as personagens parecem animadas de espírito genuíno: por exemplo, quando Lear amaldiçoa as filhas no momento em que negoceiam o seu séquito (II, iv). Contudo, “estas palavras”, acrescenta Tolstoi, “ficam perdidas no meio dos longos discursos bombásticos que Lear profere ininterruptamente, sem qualquer rima ou sentido” (ST, 383). Os seus discursos incoerentes, esteja ou não louco, sejam as pragas que roga às filhas ingratas, ou os jogos de palavras e rimas que troca com o Bobo ou com Edgar, acabam apenas por conseguir, no primeiro caso, anular “qualquer sentimento genuíno de terror e dor que a ingratidão de uma filha possa suscitar num pai comedido” e, no segundo caso, provocar no “leitor e no espectador um estranho desconforto semelhante ao que se experimenta ao ouvir uma piada sem graça” (ST, 382)<sup>248</sup>.

Ao sacrifício da “naturalidade” dos discursos em benefício da produção de efeitos cénicos (e.g. a troca frenética de disparates entre Edgar, Lear e o Bobo,

---

<sup>248</sup> Recorde-se que o domínio da actividade artística é, na descrição de Tolstoi, um conjunto heteróclito, nele incluindo-se os sentimentos de comicidade suscitados por uma “boa anedota”. Cf. *OQA?*, p. 39.

na floresta, cenas às quais Tolstoi regressa continuamente<sup>249</sup>), acrescenta-se uma construção desleixada. Esta é tanto ou mais grave quanto não sucederem os reconhecimentos que deveriam suceder, de acordo com o princípio da necessidade e da verosimilhança: os pais não reconhecem os filhos fiéis, os monarcas não reconhecem os súbditos fiéis, todos se disfarçam e ninguém reconhece ninguém, de acordo, fundamentalmente, com a lógica de Tolstoi, que objecta com igual intensidade ao facto de Edgar adiar dar-se a conhecer ao pai cego e ao de este não reconhecer o filho pela voz<sup>250</sup>.

A qualidade episódica da construção é também evidenciada pela proliferação de acções gratuitas, tão pouco inteligíveis quanto os longos discursos, cujo sentido é apenas causado por “sons harmónicos ou contrastantes”. Assim, Edgar é persuadido, sem motivo aparente, a simular um duelo com Edmund, para em seguida fugir inexplicavelmente do pai; Kent ataca gratuitamente Oswald, num acto tão pouco conforme à sua natureza quanto os continuados impropérios que lança inexplicavelmente ao laçao; a súbita partida de Gloucester para Dover, cuja única finalidade é a representação do salto imaginário que desafia qualquer lógica (e moral), e cujo único resultado é um novo disfarce para que Edgar continue a ocultar a sua identidade do pai cego e arrependido, convencendo-o da existência do diabo.

Muitos outros exemplos são oferecidos para se mostrar que *Lear* não cumpre os requisitos da tragédia, de acordo com as leis clássicas invocadas pelos

---

249 Contraste-se a qualidade “extraordinária” destas cenas com a da viagem ao “centro da floresta” de Olenin, quando a sua epifania sobre a felicidade pagã (i.e. comunhão com a natureza) se transforma num momento *uncanny*, de inesperada dissonância, que culmina com uma prece a Deus: “queria muito viver, viver para realizar um acto de abnegação.” Cf. Tolstoi, *Cossacos, Novela do Cáucaso* [Nina Guerra e Filipe Guerra (trad., notas), Lisboa: Relógio d’Água, 2010, cap. 20.

250 Mais uma vez, a análise de Stanley Cavell a *Lear* poderia servir para mostrar as limitações desta leitura lógica. Cf. “The Avoidance of Love”.

seus encomiastas, e que Shakespeare não é o grande criador de personagens “tão reais como as pessoas” que, “ao exprimirem a particularidade de um indivíduo, exprimem as particularidades do homem em geral” (ST, 403).

É ainda curioso verificar que aquele que é para Platão um dos valores negativos da imitação trágica e épica – o facto de os poetas imitarem as falas dos outros, “distraindo o nosso pensamento” – é invocado por Tolstoi, neste ensaio, como uma das qualidades positivas de qualquer produção artística verdadeira, e não exclusiva, como estipula Platão, da narrativa do poeta ou do orador moderado que imita homens superiores. A ausência desta mesma qualidade, particularmente relevante quando se trata da imitação trágica, é o aspecto que, de acordo com Tolstoi, contribui para a sensação de que “em Shakespeare não se fala a linguagem dos seres vivos, a linguagem que na tragédia é o principal meio para diferenciar os caracteres” (ST, 404).

Esta acusação não se aplica apenas a *Rei Lear*, mas estende-se a todo o *corpus* shakespeareano. À excepção de umas escassas personagens secundárias, como Polonius, em *Hamlet*, ou Portia, em *O Mercador de Veneza*, e de Falstaff, o qual, numa concessão rara, e significativa, ao talento de Shakespeare, Tolstoi diz ser a sua “única personagem inteiramente natural e coerente” (ST, 412)<sup>251</sup>, todos os protagonistas de Shakespeare são desprovidos da qualidade que distingue personagens “multifacetadas como os caracteres de pessoas vivas [*kak kharaktery jivvykh liudei*] de aglomerados de palavras ou de adereços: individualidade ou

---

251 Num outro passo, Tolstoi condescende a respeito de *Otelo*, a tragédia “menos má, menos sobrecarregada com prolixidades pomposas”. Apesar de a comparação com o “romance italiano” que lhe deu origem ser, inevitavelmente, pouco abonatória para a versão de Shakespeare, as “transformações infelizes” por que passou o protagonista epónimo não lhe retiraram por inteiro a “unidade de carácter”: Otelo permanece “uma pessoa com carácter” [*litso eto vse-taki ostaetsia kharakterom*] (ST, p. 411).

carácter [*kharakternosti*] (*ST*, 402)<sup>252</sup>.

E, sem caracteres, as personagens de Shakespeare não agem conforme as suas naturezas, superiores ou inferiores (que, à excepção de Falstaff, não possuem), mas conforme a vontade arbitrária do seu criador. Daqui decorre, para Tolstoi, que os conflitos *externos* (ou sofrimentos) das personagens de *Lear* não suscitem o efeito trágico – terror ou piedade –, mas, ao invés, um “sentido de absurdo”, o que não permite, em suma, produzir o que se diz ser a principal condição da arte: a criação de uma ilusão (*ST*, 400-401).

A estipulação de que a condição principal da arte é a criação de uma ilusão é em si surpreendente, e não apenas por presumivelmente denotar tudo aquilo que *Rei Lear* não é. Em *OQA?*, o termo “ilusão” ocorre escassas vezes e o seu sentido é sempre derogatório. Por um lado, é predicativo de “beleza” [*krasota*], a qualidade do que é simplesmente agradável à vista ou do que proporciona um certo tipo de prazer, tipicamente desinteressado. O que torna qualquer definição da arte fundada na ideia de beleza tão pouco informativa quanto uma teoria da alimentação que defina o valor nutricional de certos alimentos através das reacções subjectivas de quem come exclusivamente por prazer (Tolstoi reitera ainda que, ao contrário de outras línguas, onde se pode exprimir o belo e bom através de um mesmo vocábulo, em russo correcto “*krasota*” só pode ser aplicado a objectos como caras, paisagens ou estátuas, mas

---

252 E o caso mais flagrante disto é a personagem mais citada pelos encomiastas para designar a qualidade extraordinária da caracterização de Shakespeare, Hamlet, “ao qual é impossível sequer atribuir qualquer espécie de carácter” (*ST*, p. 414). Esta é uma das afirmações de Tolstoi que, segundo Wilson Knight, chamam a atenção para os aspectos mais óbvios e por isso os mais importantes: “Exactamente. Tolstoi vê a verdade.” Hamlet não é um mero protagonista, ele é a peça inteira [...] A sua mente poderosa penetra até ao âmago do seu objecto de estudo: as suas conclusões podem ser erradas, mas o seu erro vale mais do que a ‘verdade’ da maioria dos críticos.” (G. Wilson Knight, “Tolstoy’s Attack on Shakespeare”, pp. 285, 291).

não a *acções*, pensamentos, caracteres, poemas, romances ou melodias<sup>253</sup>). Por outro lado, o termo “ilusão” denota também a qualidade decadente das poéticas simbolistas, assentes em jogos de linguagem ininteligíveis, a partir das quais se tornou impossível escrever poesia a não ser “apenas para duas pessoas, ou mesmo uma – o meu melhor amigo, ou eu mesmo” (*OQA?*, 79).

Por este motivo, é surpreendente que Tolstoi recupere este termo, com o qual em *OQA?* pretende demolir dois séculos de abordagem filosófica à arte (ou ao que é agradável a uns, mas não a outros), para a sua crítica a Shakespeare (o criador por excelência de ilusões) e faça dele o conceito-chave da sua descrição da tragédia:

Qualquer produção artística poética, em particular uma obra dramática, deve antes de tudo evocar no leitor ou no espectador a ilusão de que aquilo que as pessoas representadas estão a viver e a experimentar está a ser vivido e experimentado por ele mesmo. E, para este efeito, não é tão importante para o dramaturgo saber precisamente o que deve pôr as suas personagens a dizer ou a fazer, quanto saber o que não deve pô-las a dizer ou a fazer a fim de não estragar a ilusão ao leitor ou espectador. Não importa quão eloquentes e profundos sejam, colocar discursos nas bocas das suas personagens, quando estes são supérfluos e incongruentes com a sua situação e com os seus caracteres, é algo que vicia a condição principal da criação dramática – a ilusão, através da qual o leitor ou espectador experimenta os sentimentos das pessoas representadas. É possível deixar muito por dizer sem destruir a ilusão: o próprio leitor ou espectador fornecerá o que é preciso e, por vezes, em resultado disto a sua ilusão será ainda intensificada; mas dizer o que é supérfluo é o mesmo que puxar e estilhaçar uma estátua constituída de pequenas peças ou o mesmo que tirar a lâmpada da lanterna mágica. A atenção do leitor ou do espectador dispersa-se; o leitor vê o autor, o espectador vê o actor, a ilusão perde-se, e recriá-la é por vezes impossível. E, conseqüentemente, a nenhum artista, e muito menos a um dramaturgo, poderá faltar o sentido de proporção. E Shakespeare é inteiramente desprovido deste sentido. [...] Não importa o que as pessoas possam dizer, não importa o quão deslumbradas possam ficar pelas obras de Shakespeare, não importa quais os méritos que lhes atribuam, é indubitável que ele não era um artista e que as suas obras não são produções artísticas. Nunca existiu, nem nunca poderia existir, um artista sem sentido de proporção, tal como não pode existir um músico sem noção de ritmo. E Shakespeare pode ser tudo o que quiserem, mas não é um artista. (*ST*, 417, Maude)

---

253 Cf. *OQA?*, pp. 14-15.

A esta descrição tão radical com a qual se pretende excluir do domínio da arte as tragédias de Shakespeare poder-se-ia responder que Tolstoi deveria ter feito com *Lear* aquilo que, após constatar a impossibilidade de explicar o conteúdo de *Anna Karenina* a não ser através da escrita do mesmo romance, propunha como única alternativa à ‘heresia da paráfrase’ e da impossibilidade de a crítica literária traduzir o sentido de uma obra literária: “[Q]ualquer ideia expressa separadamente por palavras perde o seu significado; torna-se terrivelmente corrompida quando é retirada da conexão onde ocorre. Esta conexão não é em si fundada numa ideia, creio, mas numa outra coisa qualquer, e é impossível exprimir *directamente* a base dessa conexão por palavras. Apenas pode ser expressa *indirectamente*, com palavras a descrever as imagens, as acções, as situações [...] [P]ara a crítica de arte precisávamos de pessoas que mostrassem o quão absurdo é procurar ideias numa obra de arte e que guiassem sem fraquejar os leitores *através desse infinito labirinto de conexões que é a essência da arte, na direcção daquelas leis que servem de base para estas conexões*”<sup>254</sup>.

No âmbito desta proposta, é tentador imaginar que a aplicação de um tal método crítico, assente num princípio dinâmico de perseguir as ideias no seu contexto próprio, no terreno das conexões da arte, “cruzando-o em todas as direcções”, numa abordagem de representação perspícua, possivelmente coincidente com a adoptada por Wittgenstein nas suas descrições gramaticais<sup>255</sup>,

---

254 Carta a Strakhov, 1879, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 297, itálicos meus.

255 “– A representação panorâmica facilita a compreensão, a qual de facto consiste em ‘vermos as conexões’. Daí a importância de se encontrar e de se inventar *termos intermédios*” (IF, I, §122). Recorde-se também a abordagem de Wittgenstein, em “Observações sobre o *Golden Bough* de Frazer”, às expressões do homem no seu “modo ritual” e a ênfase, contra o *método científico* de Frazer, na mesma ideia central de “representação das conexões”: “O conceito de representação panorâmica é de fundamental importância para nós. [...] Esta representação panorâmica facilita a compreensão que consiste precisamente no facto de ‘ver as conexões’. Daí a importância de encontrar *elos de ligação*”. (“Bemerkungen über Frazers *Golden Bough*”, *Philosophical Occasions, 1912-1951* p. 133). O método caleidoscópico de “ver as conexões” é para Wittgenstein indissociável da *forma* assistemática que as suas investigações

tenha conduzido Tolstoi a outras conclusões sobre a *linguagem impessoal* e amoral de Shakespeare. Ao percorrer o “infinito labirinto de conexões” de *Rei Lear*, o labirinto de caminhos que constituem a morada das ideias e das palavras<sup>256</sup>, sem tentar parafrasear e exprimir *directamente* o “conteúdo” de *Lear*, Tolstoi talvez tivesse constatado a pertinência daquela importante lição que Pierre, em *Guerra e Paz*, aprende com as histórias irrepetíveis e imparafraseáveis de Platon Karataev, a lição de que as palavras, que parecem contraditórias ou insignificantes quando isoladas, “no seu contexto, eram justas” e adquiriam “o significado de uma sabedoria profunda”<sup>257</sup>. Poderemos até supor que, considerados no seu contexto, os discursos e diálogos de *Lear* ou do Bobo surgissem aos olhos de Tolstoi, não como sons sem sentido, “somente sugeridos por rimas e trocadilhos”, mas providos de sentido e animados pelo pensamento, particularmente se levasse também em conta um outro princípio, por si anteriormente invocado para abordar obras classificadas de “puramente literárias”. Se é verdade que “o maior interesse que a leitura proporciona é o carácter do autor como expresso nessa obra”, outros casos há “em que o autor mascara o seu ponto de vista ou o altera inúmeras vezes”<sup>258</sup>. (E recorde-se que, na mesma época em que escrevia *Anna Karenina*, orgulhando-se, momentaneamente, da sua simplicidade e das abóbadas invisíveis da sua arquitectura<sup>259</sup>, e constatava a futilidade de tentar singularizar uma qualquer ideia fora do “labirinto de conexões da arte”, Tolstoi

---

assumem: “As observações filosóficas deste livro são comparáveis a um conjunto de esboços paisagísticos surgidos ao longo destas enredas e longas viagens.” (Prefácio a *IF*, p. 166)

256 Wittgenstein usa as metáforas espaciais do “labirinto”, da “cidade”, da “casa”, da “paisagem”, do “terreno” para designar a linguagem, mas também a *natureza* da sua investigação: “A linguagem é um labirinto de caminhos. Vindo de *um* lado, conheces o caminho; vindo de outro lado, mas para o mesmo ponto, já não conheces o caminho.” (*IF*, I, §203, cf. §18)

257 Tolstoi, *Guerra e Paz*, Livro IV, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 60.

258 Citado em Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 40.

259 Cf. Carta a A. A. Tolstaia, 1874; Carta a Strakhov, 1876; e Carta a Rachinski, 1878, in *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 268, 296-97, 311-12.



reforçava outra ideia: “qualquer obra, qualquer história, impressiona verdadeiramente quando é impossível discernir com quem o autor simpatiza. E assim tive de escrever tudo de uma forma tal que não fosse discernível”<sup>260</sup>.) As hipóteses acima mencionadas poderão ser apelativas. Explorá-las poderia servir para mitigar os excessos analíticos provocados pela concentração da “visão directa”<sup>261</sup> de Tolstoi-leitor sobre *Rei Lear*. Poderiam, quem sabe, redimir *ST* das inconsistências resultantes da defesa do argumento antigo (em si razoável) de que uma falha ética ou moral pode ser uma falha estética ou artística. Pecam, contudo, não tanto por serem cenários contrafactuais, como por exigirem que se ignore o principal problema que Tolstoi identifica em *Rei Lear*: o de as suas personagens não falarem “a linguagem dos seres vivos, a linguagem que na tragédia é o principal meio para diferenciar os caracteres.” (*ST*, 404) Ao contrário do que sucede com o fluxo de palavras inarticuladas de Platon, indissociáveis do seu contexto (i.e. da cultura do camponês-cristão) e, como tal, dispensando, ou inviabilizando, métodos usuais de compreensão (i.e. de interpretação), os discursos contraditórios de Lear (ou do Bobo) não poderiam adquirir, como aqueles adquirem na mente de Pierre, o “sentido de uma sabedoria profunda”. Do ponto de vista de Tolstoi, os sons proferidos por Lear ou o Bobo permanecem ininteligíveis porque não fluem de uma cultura (aliás, como é frisado repetidas vezes, anacrónica já à época de Shakespeare) nem são criados para revelar o carácter das personagens – são meros jogos de palavras.

---

260 Tolstoi refere-se a *Anna Karenina* e, em particular, à cena da confissão de Levin. Tolstoi responde a Obolenski, que lhe perguntara com quem estava a sua simpatia, se com o padre ou com Levin, que estava “inteiramente do lado do padre”, contrariando a expectativa do seu interlocutor (e, possivelmente da esmagadora maioria dos seus leitores). Obolenski, apesar de confirmar que a cena estava de tal modo bem escrita que era impossível identificar com quem estava a simpatia do autor, desconfia que Tolstoi não poderia estar “inteiramente do lado do padre”. A. D. Obolenski citado em Eikhenbaum, *Tolstoy in the Seventies* [*Semidesiatye gody*, 1960], Albert Kaspin (trad.), Ardis: Ann Arbor, 1982, p. 134.

261 Isaiah Berlin, “Tolstoy and Enlightenment”, p. 274. Cf. n.r. 178.

Por outro lado, diante da conclusão de que Shakespeare não deve sequer ser considerado um artista, poderíamos, como certos críticos sugeriram, responder simplesmente que Tolstoi deveria ter aprendido mais inglês, lido menos traduções, mesmo as de Schlegel, e visto mais, e melhores, produções das peças de Shakespeare.

John Bayley, por exemplo, chama a atenção para a semelhança óbvia entre o ataque a *Lear* em *ST* e o ataque ao *Anel dos Nibelungos* em *OQA?*<sup>262</sup>, naquela mesma linguagem “maçónica de ‘tornar estranho’, uma espécie de Esperanto pretensamente transparente”, com a qual Tolstoi visa mostrar a artificialidade de certas convenções, nomeadamente as da poesia e as da música programática (ou simplesmente da ópera). Bayley realça duas coisas importantes. A primeira, que o absurdo a que Tolstoi objecta em *Lear* não é tanto o absurdo da língua inglesa, mas o da própria vida; a segunda, que o verdadeiro alvo deste ataque é, mais do que Tolstoi poderia adivinhar, não a arte contrafeita, erradamente avaliada como arte própria (e.g. tragédias de Shakespeare ou óperas de Wagner), mas o mau gosto “que se tornou aceite e padronizado entre produtor e consumidor”<sup>263</sup>. É por este motivo que, na mesma linha de Iris Murdoch (a qual revisita diversas vezes as ideias principais de *OQA?*, sublinhando que as suas

---

262 É com a “nova música” de Wagner que Tolstoi mais se empenha em *OQA?* no exercício, pela via negativa, de algo que se aproxima a uma crítica de arte. *O Anel do Nibelungo*, ou melhor, uma produção moscovita do *Anel do Nibelungo* merece várias páginas num ensaio muito pouco pródigo, à excepção, como já mencionado, dos poetas simbolistas, em apresentar quaisquer razões para as expulsões de praticamente todos os representantes do cânone ocidental. Tal distinção poderá ser em parte explicada não tanto pela deplorada tentativa de Wagner de corrigir a ópera, tornando a música subserviente às exigências da poesia (música programática), como por representar, juntamente com a ópera anónima com que *OQA?* inicia, a dimensão mais aparatosa e artificial da produção de “espectáculo pelo espectáculo”. Wagner é o paradigma da “falsificação exemplar de uma obra de arte”: “Experimentem sentar-se no escuro durante quatro dias na companhia de pessoas não muito normais, sujeitando o vosso cérebro à influência mais intensa de sons calculados para excitar o cérebro através da afecção intensa dos nervos da audição, e é certo que irão alcançar um estado anormal e acabarão por admirar o absurdo da situação. [...] Observei o público durante a *performance* a que assisti. As pessoas que guiavam a audiência inteira e davam o tom, eram pessoas que já tinham sido hipnotizadas e tinham recaído no estado familiar de hipnose.” (*OQA?*, p. 111)

263 John Bayley, *Tolstoy and the Novel*, London: Chatto & Windus, 1966, p. 242.

muitas excentricidades não obstam a que esta obra exprima, como outras, filosoficamente mais respeitáveis, não exprimem, ideias profundas e tão importantes para a discussão sobre a arte<sup>264</sup>), Bayley acrescenta: “[é] por isso que muito do que ele tem a dizer sobre a arte é tão relevante hoje”<sup>265</sup>.

O ponto da observação de Bayley é equilibrado. O mesmo se passa com o de Peter B. Lewis, quando sugere que, à semelhança de Tolstoi, a incapacidade professada por Wittgenstein em ler *com facilidade* Shakespeare, em apreciar a “objectividade” (ou o ponto de vista neutro) com que apresenta a “dança das paixões humanas”, poderia ter sido moderada caso o filósofo tivesse assistido a mais *performances* de *Rei Lear* como a que assistiu certa vez em Cambridge. Uma *performance* que, como Wittgenstein relata a Maurice Drury, o tinha impressionado de tal forma que, à saída do teatro, ainda absorvido pelo espectáculo a que assistira, quase fora atropelado por um táxi. Daí que Lewis conclua: “[S]e alguma coisa poderia permitir a Wittgenstein ‘vibrar em harmonia’ com Shakespeare teria sido certamente a exposição a mais *performances* poderosas como aquela”<sup>266</sup>.

Contudo, deve ser referido que as dúvidas expressas por Wittgenstein nos comentários e aforismos coligidos em *Vermischte Bemerkungen* em relação à ausência de uma perspectiva moral na poesia de Shakespeare – “um criador da linguagem” sobre o qual dificilmente se poderá falar do “grande coração” como se poderá falar de outros artistas que têm alguma coisa para ensinar à humanidade –, não culminam, como as de Tolstoi, na afirmação radical de que “Shakespeare não é sequer um artista”. No momento desta afirmação, o argumento de Tolstoi deixa

---

264 Iris Murdoch, *op. cit.*, p. 9, *et passim*. Cf. n.r. 234.

265 Bayley, *op. cit.*, pp. 244-245.

266 Peter B. Lewis, “Wittgenstein, Tolstoi, and Shakespeare”, *Philosophy and Literature*, vol. 29, no. 2, 2005, p. 253.

de ser o de que *Rei Lear*, por todos os motivos já enunciados, uns mais válidos do que outros, é uma obra dramática medíocre para se tornar o argumento de que *não* é sequer uma obra de arte, no sentido estipulado em *ST*: não cumpre a condição necessária e suficiente da arte, isto é, não evoca no seu recipiente “a ilusão de que o que as pessoas representadas estão a viver e a experimentar está a ser vivido e experimentado por ele mesmo”. Ao assistir ou ao ler *Lear*, não *vemos* Lear, mas o actor que faz de Lear: não há ilusão, apenas actores em palco.

\*\*

Podemos, e é inevitável que assim aconteça, ficar surpreendidos com o radicalismo do ataque de Tolstoi, com as suas *descrições estranhas* de *Rei Lear*, a redução dos seus cenários, motivos, enredos e personagens a uma sucessão de episódios arbitrários e diálogos absurdos, sem qualquer tipo de medida ou de simpatia pelos sofrimentos e revezes das personagens. Poderemos mesmo ficar escandalizados com a asserção de que as personagens de *Lear* são desprovidas de carácter e de linguagem, transformadas em fonógrafos da voz amoral do seu criador, marionetas nas mãos de um ilusionista que tira sem parar truques da cartola até extinguir a ilusão de que estamos diante de “pessoas tão reais como nós” – até comprovar o princípio tolstoiano (mas também platónico) de que, enquanto “a pseudo-arte é sempre mais ostentatória, a verdadeira arte é modesta” (*OQA?*, 120). Poderemos finalmente não partilhar do ponto de vista que associa dogma religioso a juízo estético, ou levar a sério a reivindicação de que a entrada de Shakespeare para o cânone se deve unicamente a uma sugestão epidémica, iniciada por um punhado de críticos alemães enfadados com as prescrições das

poéticas clássicas e do teatro francês. Para mais, quando nos é dito que esta sugestão epidémica é da mesma espécie daquelas que geraram fenómenos como as Cruzadas, a prática da tortura para obtenção da verdade, a obsessão das tulipas na Holanda, o caso Dreyfus, a busca da pedra filosofal, a crença na feitiçaria ou em Marx, Hegel ou Darwin, sobre a qual se afirma estar já “em declínio” (ST, 528).

A argumentação por *reductio ad absurdum* com que Tolstoi reduz *Rei Lear* a imagens desconexas entre si, onde todos falam e agem como bobos, e a conclusão paradoxal de que se, por um lado, “falta linguagem a Shakespeare” e “é evidente que ele não está *in earnest*; brinca com as palavras (ST, 403, 426), por outro, o conteúdo das suas obras é “*a visão do mundo [mirosozertsanie] mais baixa e trivial*” (ST, 426), não colhem de A. N. Wilson qualquer simpatia: ST é meramente a “acumulação de mais de quinze mil palavras de puro disparate”<sup>267</sup>. Todavia, como temos vindo a sugerir, há outras leituras a fazer.

Em primeiro lugar, pode argumentar-se que estes disparates (e nem todos são irrelevantes) resultam, como é reivindicado por Tolstoi, de um problema genuíno com o qual se debateu durante quase toda a sua carreira, desde pelo menos os primeiros contactos com a obra de Shakespeare através da sua associação com o grupo literário presidido por Turguenev: “Porque é que Shakespeare *não é* o que a sua *idolatria* pretende?” A constatação de que “Fui sempre agudamente susceptível às belezas da Poesia em todas as suas formas; mas eis que as obras de Shakespeare, reconhecidas por todo o mundo culto como obras do génio artístico, não só não conseguiam agradar-me, como chegavam mesmo a repugnar-me!” (ST, 376) poderá ser um artifício retórico com o qual um romancista pretende mascarar uma deficiente familiarização com as convenções

---

<sup>267</sup> A. N. Wilson, *op. cit.*, p. 478.

do teatro isabelino, da linguagem poética ou de um idioma. Contudo, tais hipóteses parecem-me remotas por variadas razões<sup>268</sup>, e aliás assentam num pressuposto pouco evidente: o de que o libelo contra Shakespeare é motivado pela defesa dos princípios da arte que Tolstoi pratica, ou seja, das convenções do romance realista. Este é um dos argumentos de H. O. Mounce para refutar que a crítica de Tolstoi a Shakespeare seja tão infundada e arbitrária quanto Orwell pressupõe:

[...] Tolstoi vê Shakespeare como estando constantemente a violar os princípios da arte que ele próprio pratica. No entanto, é também óbvio, pelo menos quando reflectimos, que ele deve ver na celebração de Shakespeare a celebração de uma arte em conflito com a sua. Isto confere à sua crítica uma orientação [*basis*] pessoal. Mas não é uma orientação [*basis*] mesquinha. O que está em jogo, na sua perspectiva, são os padrões da arte à qual devotara a maior parte da sua vida<sup>269</sup>.

O argumento de que *ST* se torna mais inteligível quando lido como a defesa dos padrões do romance realista não me parece ser corroborado pelos termos em que a crítica a *Lear* é feita. Por outro lado, não esclarece também o ponto onde a atitude céptica de Wittgenstein em relação à recepção e ao estatuto de Shakespeare pode ser entendida como o resultado da sua leitura de Tolstoi.

Tal argumento tem, todavia, estado no centro das leituras de *ST*, mesmo das leituras mais benevolentes e interessadas, como as de Mounce. O crítico shakespeareano Lionel Charles Knights, por exemplo, selecciona o ensaio de Tolstoi, fruto de uma “mente insensível” ao modo de compreensão que obras poéticas como *Rei Lear* requerem, como o mais ilustre representante de uma

---

268 Relativamente ao domínio insuficiente do inglês, diversos estudos bastariam para questionar esta hipótese (e.g. Eikhenbaum, Maude, Gibian), para não mencionar o exemplar, na língua original, de *Hamlet*, profusamente anotado por Tolstoi.

269 Mounce, *op. cit.*, p. 100.

abordagem não-metafórica de *Lear*<sup>270</sup>. Não pretendo (nem saberia) discutir a teoria da metáfora que L. C. Knights defende, nem o modo como esta determina o sentido que o crítico inglês atribui à noção de “ilusão artística” invocada por Tolstoi. Gostaria, porém, de acrescentar que se, por um lado, Knights infere correctamente, como outros não inferem, que a finalidade da tragédia é, no contexto de *ST*, a produção de uma ilusão e que esta depende de um certo tipo de reacção por parte do público, a conclusão de que esta reacção (i.e. projecção empática ou identificação com as personagens) está determinada por um critério de verosimilhança redutor é mais problemática. A conclusão é tanto ou mais problemática quanto este critério denota, de acordo com Knights, uma prescrição do teatro naturalista, a partir do qual Tolstoi avaliaria negativamente (i.e. não compreenderia) qualquer produção artística eminentemente simbólica ou metafórica. Esta ilação é manifestamente absurda, ainda que possa ser sugerida pela incapacidade de Tolstoi em voluntariamente “suspender a sua descrença” no que diz respeito à tragédia de Lear. E isto sem mencionar o facto de que este argumento contraria a crítica recorrente de Tolstoi às poéticas realistas e naturalistas, citadas em *OQA?* como exemplo de técnicas de falsificação da arte, a saber, de construção de simulacros, meros pastiches ou cópias vazias<sup>271</sup>.

A descrição da finalidade da tragédia como a produção, no espectador ou leitor, “da ilusão de que o que as pessoas representadas estão a viver e a experimentar está a ser vivido e experimentado por ele mesmo” (*ST*, 417) suscita, de facto, perplexidade. À perplexidade não será também alheia a insuficiente clarificação do termo “ilusão”, que tem levado os críticos a interpretá-lo como a

---

270 L. C. Knights, “King Lear as Metaphor”, *Further Explorations. Essays in Criticism*. Stanford: Stanford UP, 1965, p. 173.

271 Cf. *OQA?*, pp. 84-93.

confirmação de que os padrões segundo os quais Tolstoi avalia os méritos das produções dramáticas de Shakespeare são as convenções da forma artística que tão eximamente praticara: o romance realista<sup>272</sup>.

Não sei se a Tolstoi faltava na realidade ouvido poético, ou se não teria as habilitações necessárias para apreciar o verso de Shakespeare, a musicalidade da poesia, a textura do som das palavras. Pode dar-se o caso de Tolstoi não ser “tão sensível à poesia como à música, e de as convenções do verso (se não mesmo da harmonia e eufonia) constituírem para si um obstáculo tão artificial quanto as convenções da ópera ou do teatro”<sup>273</sup>, parodiadas em *OQA?* e em *ST*, mas também na famosa ida ao teatro de Natacha, em *Guerra e Paz*, quando Tolstoi descreve a ópera “como se a visse pela primeira vez”<sup>274</sup>. A cena é evocativa da qualidade estranha que imprimirá mais tarde à sua descrição da acção de *Lear*:

A meio do palco havia tábuas lisas, dos lados árvores de cartão pintado, por trás um telão estendido preso a tábuas. No centro de cena estavam sentadas umas moças de espartilhos vermelhos e saias brancas. Uma delas, muito gorda, de vestido branco de seda, sentava-se à parte, num banquinho baixo a que estava colada, por trás, uma cartolina verde. Todas elas cantavam qualquer coisa. Quando terminaram a sua canção, a moça de branco aproximou-se do lugar do ponto e foi juntar-se a ela um homem de calças justas de seda nas pernas gordas, com penacho e punhal, que começou a cantar e a abrir os braços.

O homem das calças justas cantou sozinho, depois cantou ela. Depois calaram-se os dois, tocou a música, o homem pôs-se a apalpar com os dedos a mão da rapariga de branco, pelos vistos à espera do compasso para cantar um dueto com ela. Cantaram em duo, todo o público começou a bater palmas e a gritar, e o homem e a mulher, que representavam em palco um par de namorados, puseram-se às vênias ao público, sorrindo, abrindo os braços.

[...]

---

272 George Steiner identifica o problema de se associar o repúdio de *Rei Lear* ao facto de este não ser conforme às convenções do realismo ou do naturalismo: “Não importa por que motivos exactos, Tolstoi martelou com insistência no ponto óbvio de que há em *Rei Lear* acontecimentos revoltantes e mesmo inexplicáveis. [...] Mas Tolstoi não repudiou o drama shakespeariano meramente por este não ser ‘naturalista’. Ele era um escritor demasiado grande e subtil para não se aperceber de que a visão de Shakespeare ia para além de quaisquer critérios básicos de realismo.” (Steiner, *op. cit.*, p. 121)

273 R. F. Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 254.

274 Um dos exemplos que V. Chklovski oferece da variante tolstoiana de representação singular é a cena da ida ao teatro de Natacha, da qual cita várias passagens, incluindo as que são aqui transcritas no corpo do texto. Cf. Chklovski, “L’art comme procédé”, p. 17.



No segundo acto, os cenários de cartão representavam monumentos, um buraco no telão era a lua; ergueram-se quebra-luzes na ribalta e, em sons graves, atacaram a música os cornetins e os contrabaixos; da esquerda e da direita saíram para o palco muitas pessoas de mantos pretos. As pessoas, empunhando uma espécie de punhais, começaram a abanar as mãos; depois chegaram a correr mais umas pessoas quaisquer e puseram-se a arrastar para fora aquela moça de branco que agora estava de azul celeste. Não a levaram logo, primeiro ainda cantaram demoradamente com ela e só depois a arrastaram, e logo nos bastidores bateram três vezes em qualquer coisa de ferro e toda aquela gente se ajoelhou e se pôs a cantar uma oração.”<sup>275</sup>

Poderá também ser o caso que, de acordo com os critérios de Tolstoi, qualquer produção poética – que não os hinos védicos, os salmos veterotestamentários, ou as cantigas populares – seja um sintoma da decadência que assolou a cultura ocidental num dado momento histórico (o Renascimento), a partir do qual escrever poesia, ou melhor, poesia inteligível que não apenas para “o meu melhor amigo, ou eu mesmo” (*OQA?*, 79), se tornou progressivamente impossível. Estas hipóteses não esgotam, porém, os problemas que *ST* coloca, embora o modo como Tolstoi apresenta o seu caso contra Shakespeare, ou contra os poetas simbolistas em *OQA?*, convide a que seja associado à incapacidade de se movimentar numa tradição, ao desconhecimento de certas convenções ou, simplesmente, como R. F. Christian constata, a “uma surpreendente falta de sensibilidade poética”<sup>276</sup>. Quando Tolstoi reitera que *Lear* é ininteligível, ou quando reduz os poemas de Verlaine a “uma sucessão de comparações e palavras falsas” (*OQA?*, 70), sublinhando que *como qualquer pessoa sabe* “a lua não morre nem vive num céu de latão, nem a neve pode brilhar como a areia”<sup>277</sup>, não está a

---

275 Tolstoi, *Guerra e Paz*, Livro II, pp. 375, 337-378.

276 Christian, *loc. cit.* Por seu lado, Eikhenbaum repudia a noção divulgada de que Tolstoi seria insensível à poesia, esforçando-se por demonstrar – porventura, de uma forma não inteiramente bem sucedida – o papel crucial da poesia lírica, nomeadamente de Puchkin, Tiutchev e Fet, nas experiências literárias de Tolstoi e, em particular, nos recursos criativos de *Anna Karenina*. Cf. Eikhenbaum, *Tolstoy in the Seventies*, pp. 153-162.

277 Às comparações e metáforas de *Ariettes oubliées* – VIII, e.g. “Dans l’ interminable / Ennui de la plaine / La neige incertaine / Luit comme du sable // Le ciel est de cuivre / Sans leur aucune, / On croirait voir vivre / Et mourir la lune.” Tolstoi contrapõe: “Como é que a lua vive

demonstrar um putativo déficit de compreensão da linguagem em modo metafórico ou a censurar tropos ou usos não literais da linguagem. Ao identificar as armadilhas em que caímos quando confundimos usos metafóricos com usos não-metafóricos das palavras, levando-nos a *ver* a sua falta de sentido, Tolstoi está a descrever modos importantes como a linguagem funciona e a travar, no seu terreno e à sua maneira, o mesmo combate de Wittgenstein – o “combate contra o embruxamento do intelecto pelos meios da nossa linguagem” (*IF*, I, §109).

Nos momentos em que Tolstoi critica o recurso a convenções artísticas como, por exemplo, o “verso branco”<sup>278</sup>, ou mostra, através de Nikolai Irtenev (*Infância*), como se pode aprender a mentir através da poesia para obter a aprovação da audiência<sup>279</sup>, está por outro lado a criticar a finalidade de certas estratégias, o espírito com que certas actividades são empreendidas – na expressão de Chklovski, a “atingir a nossa consciência moral”<sup>280</sup>. Se não faz sentido avaliar a relevância de uma obra de arte pelas informações que possa, por exemplo, transmitir sobre um dado período histórico, Tolstoi repetidas vezes diz-nos que também não deverá ser pelo grau de sucesso do poeta em mascarar, recorrendo a

---

e morre num céu de latão, e como é que a neve brilha como a areia?”. (*OQA?*, p. 70, em francês no original) Note-se que Tolstoi, numa carta a Fet, um dos seus poetas dilectos, elogia um dos poemas do amigo “Entre as Estrelas”, enaltecendo o recurso à personificação das estrelas para expressar de modo “filosoficamente poético” o quão reconfortante é para o homem erguer a face “em direcção a nós, em direcção à nossa infinitude, onde tudo é esplêndido e radiante”. O veredicto de Tolstoi é claro: “É excelente que sejam as estrelas a dizê-lo”. Carta a Fet, 1876, citada em Eikhenbaum, *idem*, p. 156.

278 Numa carta a N. Strakhov, Tolstoi diz o seguinte: “Enquanto lia esta abominação [uma peça de D. V. Averkiev] compreendi para que serve o verso branco. Ostrovski, certa vez, respondeu-me à minha pergunta sobre o motivo por que escreveu *Minin* em verso: “é preciso distanciar-nos”. Quando um homem não está pessoalmente envolvido naquilo que escreve, escreve em verso branco, e assim a falsidade não é tão flagrantemente visível.” (Carta a N. N. Strakhov, 1875, *Tolstoy's Letters*, I, p. 278)

279 Entre os muitos jogos sociais que vemos Nikolai aprender no decorrer da sua infância está a poesia. Durante a escrita do seu primeiro poema, dedicado à avó, Nikolai vê-se confrontado com a espinhosa escolha: rimar ou ser verdadeiro e não dizer, através do seu poema, que gosta da avó “como a mãe querida” (o que é uma afirmação falsa). A escolha da rima, em detrimento da sinceridade, é publicamente aplaudida e o veredicto é que o poema do pequeno Nikolai é “*charmant!*”. Cf. capítulo 16 “Poesias” de *Infância, Adolescência e Juventude*.

280 Chklovski, *op. cit.*, p. 17.

técnicas e convenções, a sua compreensão do que é o bem e o mal, ou o distanciamento daquilo que descreve: “[se] o autor não sabe quem deve amar e quem deve odiar; então tão pouco o poderá saber o leitor. E, sem saber isto, o leitor não consegue sentir qualquer interesse no que é descrito”<sup>281</sup>. Por outras palavras, Tolstoi está a afirmar a conexão entre arte e moral, entre o objecto visto *sub specie aeternitatis* (a obra literária) e o mundo visto *sub specie aeternitatis* (a vida boa). Ainda que a força motriz por detrás do seu libelo contra o drama shakespeareano seja o reconhecimento de que os valores da arte são atribuídos de acordo com a consciência religiosa de um dado período, e que a avaliação da arte através de padrões artísticos ou religiosos e a avaliação de uma religião através de padrões religiosos ou artísticos deveria ser a mesma coisa, dever-se-á sublinhar, porém, que isto é “um fim que nenhum *indivíduo* pode alcançar”<sup>282</sup>.

Julgo que é neste contexto que deveremos entender a descrição da acção de *Lear*, e dos poemas wagnerianos e simbolistas em *OQA?*, a partir de um ponto de vista que requer que sejam interpelados com perguntas que normalmente fazemos em certos contextos, e.g. quando tratamos um poema não como uma finalidade sem fins, mas como “um homem a falar a outro homem”, e ao qual podemos, e devemos poder, perguntar – e já não tão wordsworthianamente – “Quem fala aqui?”, “Quem saiu?”, “Quem entrou?”<sup>283</sup>.

---

281 Tolstoi, “Guy de Maupassant”, p. 165.

282 T. S. Eliot, “Os Três Sentidos de ‘Cultura’” (1943), *Ensaaios Escolhidos*, p. 124, itálicos meus.

283 Estas são algumas das perguntas que Tolstoi faz a “Pan”, de Maeterlinck (*OQA?*, p. 74). O resultado desta abordagem insólita à poesia chega a ser cómico, como a reacção, acima citada, de Tolstoi a uma das *Ariettes* de Verlaine permite constatar. Os dotes críticos do autor poderão, contudo, parecer menos atrofiados se tivermos em conta que a crítica de *OQA?* ao “dogma da obscuridade” das poéticas simbolistas e decadentistas não é uma censura linguística (ao uso de certos vocábulos, e não de outros, vernaculares, por exemplo), mas uma crítica feroz à finalidade da estratégia de nada nomear “*trop exactement*”: divertir os neófitos com jogos de palavras sofisticados e enfeitiçar os não iniciados. O oposto, portanto, daquilo que Morson, na sua leitura wittgensteiniana de *Guerra e Paz*, identifica como a finalidade das anti-narrativas de Tolstoi: levar-nos a ver os aspectos das coisas mais importantes que

Deve também referir-se que a tese dos leitores mais benévols do Tolstoi tardio – a qual explica o “ataque ao senso comum” (i.e. a Shakespeare) através do desconhecimento de convenções linguísticas e de uma insensibilidade à estrutura musical do verso (confirmada pelo tratamento áspero dos poetas franceses, em *OQA?*) – parte da mesma premissa improvável de que a dificuldade professada por Wittgenstein em ler Shakespeare “*com facilidade*” (CV, 56e) decorre de um insuficiente domínio das normas da língua inglesa, para além de pecar por ignorar a ênfase que o próprio Tolstoi coloca na “peculiaridade” da dicção de Shakespeare, isto é, do seu estilo poético:

Não importa quão arbitrárias possam ser as situações em que Shakespeare coloca as suas personagens, não importa o quão pouco natural seja a linguagem que as faz falar, não importa o quão deficiente em individualidade esta possa ser, o movimento do próprio sentimento, a sua intensificação e mudança, bem como a *condensação de inúmeros sentimentos contraditórios, muitas vezes expressos correctamente, e de um modo poderoso*, nalgumas das cenas de Shakespeare, induzem, nas mãos de bons actores, e pelo menos durante um certo período de tempo, a simpatia pelas pessoas representadas (ST, 415-416, *itálicos meus*).

A “peculiaridade” identificada por Tolstoi – numa concessão extraordinária ao génio de Shakespeare – para explicar porque é que aos olhos do espectador ela poderá sugerir, não o que na realidade é (a evocação e expressão de sentimentos contraditórios), mas uma “grande mestria na apresentação dos caracteres”, é um dos momentos que, segundo G. Wilson Knight, mostra as qualidades críticas de Tolstoi. Os poderes analíticos da “poderosa mente” de Tolstoi poderão conduzir a conclusões comprovadamente erradas. A sua análise tem, contudo, a virtude de não ignorar as falhas de obras como *Rei Lear*. Ignorar as falhas de Shakespeare, as suas “peculiaridades”, significa ignorar as suas

---

*parecem* estar ocultos pela familiaridade com que os percebemos habitualmente, os acontecimentos comuns, “*hidden in plain sight*”. Cf. Morson, *Hidden In Plain Sight*, p. 123.

maiores qualidades, as quais, por serem “óbvias” ou evidentes, perdem, ou podem perder, o seu carácter excepcional<sup>284</sup>.

Por outro lado, na passagem acima transcrita, a ênfase na mestria de Shakespeare em agitar as emoções denota um dos aspectos mais problemáticos da noção da arte como a “produção de ilusões”. Se a arte for definida como a produção de ilusões, num processo análogo àquele provocado em certas pessoas quando, no limiar entre a vigília e o sonho, estão susceptíveis de ser afectadas por qualquer sugestão<sup>285</sup>, torna-se impossível distinguir ilusões verdadeiras (e.g. Homero) de ilusões falsas (e.g. Shakespeare), ilusões com conteúdo de ilusões sem conteúdo. Se, na apreciação de Tolstoi, “[u]m sonho [poesia] tem um lado melhor do que a realidade [prosa]; a realidade tem um lado melhor do que a poesia” – “[a] felicidade completa seria uma combinação dos dois”<sup>286</sup>, e a susceptibilidade à hipnose é uma característica da espécie humana, como distinguir então as ilusões às quais é benéfico submetemo-nos daquelas que não o são? Como, em suma, distinguir *nonsense* significativo de *nonsense* que “se desviou para um caminho que não vai dar a lado algum”?

---

284 Uma destas qualidades, do ponto de vista de G. Wilson Knight, é o facto de a crítica de Tolstoi pôr em evidência o facto descurado pela crítica romântica de que Shakespeare não se limita a representar, como sucede, por exemplo, no drama de costumes ou no romance, pessoas a agir ou a falar de um modo “vulgar” ou “natural”, mas, e por ser um poeta dramático, a exprimir o contraditório e primitivo mundo da psique que a poesia exprime melhor do que a prosa: “o mundo que habitamos e receamos, mas não mundo que vemos normalmente; nem o mundo que pensamos compreender.” G. Wilson Knight, “Tolstoy’s Attack on Shakespeare”, p. 284.

285 Num ensaio datado de 1902, “*Tchto takoe religiia i v tchem sushchnost’ eë?*” [“O que é a religião e em que consiste a sua essência?”], Tolstoi esboça uma teoria da acção e estipula que as três causas, ou motivos, para a acção são: sentimento, razão e sugestão – “a característica a que os médicos chamam de hipnotismo”. Inseridas nesta última categoria encontram-se a arte e a educação, mas também as religiões falsificadas (ou pagãs), que hipnotizam ao invés de promover a acção racional. Nenhuma destas forças motivadoras da acção são, em si, negativas; são indispensáveis à realização de qualquer acção. Note-se que esta caracterização permite conciliar a categoria de sugestão, onde recai a actividade artística, com o que em *OQA?* é definido como “infecção”, um critério não-valorativo da arte. Cf. Tolstoi, “What is Religion and of What Does its Essence Consist?”, *A Confession and Other Religious Writings*, Jane Kentish (trad.), London: Penguin, 1987, p. 92-93.

286 *Tolstoy’s Diaries*, I, 1851, p. 33.

A poesia de Mallarmé e de outros. Nós, os que não a compreendemos, afirmamos sem receio que ela não tem sentido, que é poesia que se desviou para um caminho que não vai dar a lado algum. Mas por que motivo, quando escutamos música, que é incompreensível e igualmente sem sentido, não dizemos a mesma coisa [...]? Artistas medíocres produzem obras de qualidade medíocre, e nunca nada verdadeiramente muito mau. Mas génios reconhecidos produzem ou verdadeiras obras grandiosas, ou absoluto lixo: Shakespeare, Goethe, Beethoven, Bach, etc.<sup>287</sup>

Ao contrário de Tolstoi, que apenas sugere, numa entrada ocasional dos seus diários, que Shakespeare possa afinal ter produzido “ilusões verdadeiras”, ao lado de “absoluto lixo”, Wittgenstein teve a lucidez de constatar que, apesar da suspeita de que os encómios a Shakespeare, proferidos ao longo dos séculos por eminentes personalidades, poderem ser apenas uma questão de convenção, tal poderia dever-se ao facto de que “num sonho tudo está errado, tudo é absurdo, compósito &, contudo, inteiramente correcto”. Porque se Shakespeare é, como dizem, verdadeiramente grande, “então deve ser possível dizermos a seu respeito: Tudo está errado, as coisas *não são assim* – &, ao mesmo tempo, tudo está inteiramente correcto de acordo com uma lei própria” (CV, 89e).

Wittgenstein diz nutrir uma “desconfiança *profunda*” pelos que olham para Shakespeare do mesmo modo que se olha para Beethoven ou Bach. Todavia, nas indagações sobre a qualidade da sua *não*-resposta às obras de Shakespeare, não exclui a hipótese de que o motivo pelo qual não consegue compreender Shakespeare resulte do facto de se querer *encontrar simetria em toda aquela assimetria* (CV, 98e).

As possibilidades de aproximar os comentários ambíguos de Wittgenstein, disseminados em CV, sobre a falta de unidade e naturalidade, sobre a infidelidade à vida ou as metáforas artificiais do *corpus* shakespeariano, à crítica

---

287 Tolstoy's *Diaries*, II, 1896, pp. 427-28.

de Tolstoi foram avaliadas por Peter B. Lewis. Em “Wittgenstein, Tolstoi, and Shakespeare” (2005), Lewis tenta esclarecer os motivos pelos quais Wittgenstein não integraria as tragédias de Shakespeare na série das “coisas *imensas* em arte”. Trata-se aqui da série a que o filósofo alude nas suas aulas, coligidas e publicadas sob o título *Aulas sobre Estética (AC)*, para distinguir obras de arte como as sinfonias de Beethoven e as catedrais góticas de outras obras menos *impressionantes*, às quais se aplicam os critérios de apreciação estética, e.g. de “correção”: [o] *jogo* é diferente. Tão diferente como ao julgar um ser humano dizer por um lado ‘Agiu bem’ e por outro ‘Impressionou-me’.” (AC, 26)

O estudo de Lewis tem o interesse acrescido de sugerir que a influência dos escritos de Tolstoi no desenvolvimento do pensamento de Wittgenstein sobre questões relacionadas com a religião, a moral e a estética não se restringe ao ‘primeiro Wittgenstein’, ao período em que redigia o *Tractatus* e reflectia sobre um método para solucionar os problemas da Filosofia, como as evidências biográficas e estudos como os de Ray Monk ou Janik e Toulmin podem corroborar. Se, à época em que Wittgenstein descobre *Os Meus Evangelhos*, e com esta a possibilidade de uma nova forma de vida, religiosa<sup>288</sup>; e se o *Tractatus* deverá ser entendido, no contexto do debate cultural da Viena do *fin-de-siècle*, como “uma condenação de *l’art pour l’art*, tanto quanto *O Que é a Arte?*”<sup>289</sup>, a influência da obra de Tolstoi não se esgota no “ponto ético” do *Tractatus*, que tanto intrigaria os seus leitores: ela estende-se, mais difusa, à filosofia tardia de Wittgenstein. Do ponto de vista de Lewis, os comentários de Wittgenstein sobre Shakespeare reunidos em *CV*, e escritos entre 1939-40 e 1950, poderão ser melhor entendidos em contraponto aos argumentos de Tolstoi contra Shakespeare e à

---

288 Ray Monk, *op. cit.*, p. 116.

289 Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein’s Vienna*, Chicago: Ivan R. Dee, 1996, p. 197.

teoria da arte de *OQA*? “[P]arece-me, pois, que é parcialmente através da sua reflexão acerca das teorias sobre a arte de Tolstoi que Wittgenstein é induzido a tecer os seus comentários relativos a Shakespeare”<sup>290</sup>.

O estudo de Lewis, além de corroborar que o contexto das dúvidas expressas por Wittgenstein em relação aos admiradores da obra de Shakespeare é a crítica de Tolstoi (i.e. *ST*) e a concepção da arte nela implícita, permite inferir que as reflexões de Wittgenstein sobre a sua dificuldade em *fazer alguma coisa com Shakespeare*, em se deixar impressionar pela *objectividade* (i.e. neutralidade) com que este pinta a “grandiosa dança das paixões humanas”, ou em apreciar a cultura ao qual pertence, relevam de aspectos cognatos aos referidos por Tolstoi ao longo do seu ensaio contra *Lear*. Apesar de *não* condenar Shakespeare, de reconhecer a possibilidade de uma resposta genuína às suas obras, e sublinhar que é preciso a autoridade de um Milton para o convencer de que haverá verdade nos encómios que colocam as obras do Bardo na categoria das coisas *supremas* em arte, Wittgenstein regressa ao tópico da objectividade e da falta de naturalidade da linguagem e das personagens shakespearianas: “*Não é como se S[hakespeare] representasse bem tipos humanos & fosse, a este respeito, fiel à vida. Ele não é fiel à vida*” (CV, 96e).

As dificuldades professadas por Wittgenstein em reagir às obras de Shakespeare, em “se sintonizar com o homem por trás da obra”, em situá-las num contexto de inteligibilidade, resultam, surpreendentemente, da mesma espécie de dificuldades de Tolstoi em se sintonizar com as “ilusões” criadas por Shakespeare e, sobretudo, pela “bardolatria”. Estas dificuldades não são, contudo, de ordem linguística, nem decorrem da falta de familiarização com certas convenções

---

290 Peter B. Lewis, “Wittgenstein, Tolstoi, and Shakespeare”, p. 242.



literárias. Resultam, antes, de uma concepção afim do valor da arte, de acordo com a qual um objecto artístico será tanto ou mais bem conseguido quanto transmitir, de um modo não-assertivo, não a intenção do autor, mas o pano de fundo metafísico, religioso ou moral no qual ele opera, ou seja, os valores que são considerados como enformando o sentido da vida. Wittgenstein refere, aliás, esta concepção em diferentes momentos, umas vezes de modo explícito, outras não. A primeira referência implícita, em *CV*, à teoria de *OQA?* data de 1931. Neste passo, Wittgenstein comenta a necessária inteligibilidade da arte própria defendida por Tolstoi<sup>291</sup> e a formulação de que “o significado (importância) de alguma coisa reside na sua qualidade de ser por todos compreendido”. Reflectindo sobre esta ideia, Wittgenstein acrescenta em seguida uma correcção:

O que torna o objecto difícil de ser compreendido – se for significativo e importante – não é que tenhamos de ser instruídos em matérias abstrusas para o podermos compreender, mas a antítese entre a compreensão do objecto & o que a maioria das pessoas *quer* ver. É precisamente por isto que o que é mais óbvio pode ser o que é mais difícil de compreender. É preciso superar, não uma dificuldade do intelecto, mas da vontade (*CV*, 25e).

Refira-se, em primeiro lugar, que Wittgenstein não restringe o seu raciocínio a objectos *de arte* e recupera este princípio basilar da crítica de Tolstoi à arte decadente, tornada ininteligível, num outro trecho, no contexto de uma observação sobre a (sua) prática filosófica: “És então um mau filósofo, se aquilo que escreves é difícil de compreender. Se fosses melhor, então tornarias fácil de compreender o que é difícil. – Mas quem diz que isto é possível?! [Tolstoi]”. (Wittgenstein, *CV*, 87e)

---

291 “[U]ma obra de arte distingue-se de todas as outras actividades espirituais pelo facto de que a sua linguagem é compreensível a todos, pelo facto que infecta todos, sem distinções”. (*OQA?*, p. 81) Este ponto surge condensado na correcção de Tolstoi do aforismo de Voltaire: “tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux” é corrigido para “[t]ous les genres sont bons, hors celui qu’on ne comprend pas”, ou ‘qui ne produit pas son effect’.” (*idem*, p. 83)

Em segundo lugar, a correcção de Wittgenstein, além de aludir ao seu método (ou métodos) tardio em chamar a atenção para os aspectos mais importantes das coisas, ocultos “devido à sua simplicidade e familiaridade”<sup>292</sup>, poderá, na realidade, reforçar o argumento de Tolstoi sobre a decadência da arte moderna, segundo ele obedecendo a fins puramente privados, i.e., divorciada de uma comunidade, ou daquilo a que ambos chamam “formas de vida”:

O obstáculo à compreensão dos sentimentos mais nobres e elevados, tal como também é dito no Evangelho, não reside de modo algum na ausência de desenvolvimento e instrução, mas, pelo contrário, no falso desenvolvimento e na falsa instrução. Uma obra artística boa e elevada [...] pode ser e, muitas vezes é, incompreensível para pessoas com muitos estudos, pervertidas e privadas de religião, como sucede constantemente na nossa sociedade [...] O curso que a arte tem vindo a tomar pode ser comparado à colocação, num círculo grande, de círculos cada vez menores, até formar um cone, cujo vértice deixa de ser de todo um círculo. Isto foi o que aconteceu à arte do nosso tempo (*OQA?*, pp. 82-83).

Por outro lado, a modificação de Wittgenstein vem ao encontro da constatação de Tolstoi de que “[é] impossível forçar a mente a apreender ou a compreender o que o coração não quer”<sup>293</sup>.

A segunda referência *explícita* à teoria da arte de Tolstoi data de 1947. Nesta passagem, Wittgenstein reage à formulação estipulativa de *OQA?*, segundo a qual “a arte começa quando o homem, com a intenção de comunicar aos outros um sentimento que já experimentou, convoca em si esse mesmo sentimento e

---

292 Wittgenstein, *IF*, I, §129.

293 Esta conclusão surge no seguimento de dois outros pontos, estipulados por Tolstoi, sobre o carácter *infeccioso* da expressão artística, que pode ser entendido como a qualidade do que é *compreensível*, num certo sentido, pelo recipiente de uma obra de arte., i.e., uma propriedade relacional. Os pontos são: “(1) A [...] paixão da poesia em descrever aquilo que é provém do facto de o artista desejar, ao ver claramente e ao estabelecer aquilo que é, compreender o sentido daquilo que é. (2) Em qualquer domínio artístico há duas aberrações: trivialidade e artificialidade. Entre as duas há apenas um caminho estreito”. *Tolstoy's Diaries*, II, 1896, p. 422.

expressa-o através de certos signos externos” e à conclusão de que “toda a arte tem em si a propriedade de unir as pessoas”<sup>294</sup>.

Há  *muito* que poderá ser aprendido com a falsa teorização de Tolstoi sobre o modo como a obra de arte comunica ‘um sentimento’. – E poderíamos mesmo chamar-lhe, se não a expressão de um sentimento, uma expressão de sentimento, ou uma expressão sentida. E também poderíamos dizer que as pessoas a compreendem na medida em que ‘ecoam em harmonia [*schwingen*] com ela, reagem a ela. Poderíamos dizer: a obra de arte não busca comunicar *outra coisa qualquer*, só ela mesma. Como quando faço uma visita a alguém, não quero simplesmente produzir tal & tal sentimentos nela, mas acima de tudo fazer-lhe uma visita, & naturalmente, também quero ser bem recebido.

E começa a ser realmente absurdo dizer que o artista deseja que aquilo que sente ao escrever o outro o sinta a ler. (CV, 67e)

Os comentários de Wittgenstein, escritos numa fase tardia, pós-tractariana, são esclarecedores, na medida em que oferecem reflexões correctivas sobre pontos críticos da teoria da arte de OQA? (e.g. como é que uma obra *infecta* o seu recipiente e como é que este a *compreende*, ou reage a ela?) e sobre os padrões com que Tolstoi avalia a obra de Shakespeare em ST. São também elucidativos porque fornecem pistas sobre os critérios com que Wittgenstein identifica o que, nas aulas compiladas pelos seus alunos, designa pela enigmática expressão “as coisas *imensas* em arte”, as obras de arte às quais não se aplicam os critérios de apreciação estética vulgares. Como já referido, nestes casos Wittgenstein diz que “o que fazemos não é achar que ela [a catedral gótica] está correcta – o papel que desempenha em relação a nós é inteiramente diferente. Todo o *jogo* é diferente” (AC, 26). Wittgenstein não esclarece o sentido em que catedrais góticas e sinfonias de Beethoven, por exemplo, evadem as regras de apreciação estética que se aplicam a outras obras (i.e. não imensas), nem o papel inteiramente diferente que estas obras desempenham na nossa cultura. Wittgenstein diz que estes são casos singulares, *impressionantes*, e o jogo da

---

294 Tolstoi, OQA?, pp. 38, 129.

expressão do juízo estético simplesmente não se aplica: “[n]ão falaríamos em apreciar coisas *imensas* em arte”. No entanto, no contexto da sua relutância em colocar as obras de Shakespeare numa série que integrará coisas como sinfonias de Beethoven, obras de Bach e possivelmente de Goethe, e no contexto dos comentários críticos sobre a “comunhão de sentimento” e sobre o conceito de *infecção* de *OQA?*, a conexão entre os critérios de Wittgenstein para manter Shakespeare e Beethoven em domínios distintos e os de Tolstoi para refutar a bardolatria torna-se mais evidente. Quando avalia em sucessivos momentos a natureza da sua incapacidade em reagir às criações de Shakespeare como se reage a obras que se dirigem a nós “na linguagem de um grande ser humano”, como a música de Bach (CV, 81e), Wittgenstein está a aplicar um critério similar ao de Tolstoi quando este critica as personagens de Shakespeare por serem aparições desprovidas de carácter: os atributos de uma obra de arte são os atributos do carácter do seu criador. Ou, como Wittgenstein coloca, “o que colhemos dele [de qualquer artista] é sempre apenas a sua própria personalidade” (CV, 27e).

Como já mencionado no capítulo anterior, no contexto da discussão sobre teorias da ficção, Tolstoi critica George Bernard Shaw (curiosamente, um dos raros leitores entusiastas de *OQA?*) por não respeitar um princípio de “seriedade artística” análogo. Na obra que o dramaturgo lhe enviara, *Homem e Super-Homem*, Tolstoi detecta um tratamento pouco sério do tema elevado, e acrescenta: “preferiria que os discursos de Don Juan não fossem os discursos de uma aparição, mas os discursos de Bernard Shaw e, do mesmo modo, que *The Revolutionist's*

*Handbook* fosse atribuído não a um não-existente Tanner, mas ao Bernard Shaw existente, responsável pelas suas próprias palavras”<sup>295</sup>.

Este princípio – com o qual se reivindica, não uma teoria intencionalista do significado de uma obra de arte, mas a seriedade, ou “sinceridade”, no “mais grave sentido da palavra”<sup>296</sup> – está assente numa concepção da arte, cujo principal aspecto surge já claramente enunciado por Tolstoi, numa entrada dos diários de 1852, na constatação de quão surpreendente seria “[q]ue pudéssemos ter perdido a um tal ponto a ideia da única finalidade da literatura – a finalidade moral – que se hoje disséssemos alguma coisa sobre a necessidade de moralidade na literatura não haveria ninguém para nos compreender”<sup>297</sup>. Vemos esta mesma ideia ser realçada por Wittgenstein, quando – no que também pode ser entendido como uma indicação do ponto essencial da sua divergência com os “bardólatras”, com todos aqueles críticos literários (ou professores de literatura) que enaltecem Shakespeare sem compreensão e “pelas razões erradas” (CV, 55e) – afirma, no espírito de Tolstoi, embora por razões não inteiramente coincidentes, que “hoje em dia as pessoas pensam que os cientistas existem para as instruir; que os poetas, os

---

295 Carta a George Bernard Shaw, 1908, *Tolstoy's Letters*, II, p. 678. (Citada no capítulo 2, n.r. 137).

296 A qualidade com a qual Fernando Pessoa, num dado momento, se distanciava dos “manifestos escandalosos” e da ambição de brilhar por brilhar, de *épater*, distinguindo escritores-palhaços, que criam coisas insinceras “feitas para fazer pasmar”, e “por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida”, de escritores-sérios, atentos à “importância misteriosa de existir”. Esta qualidade é a sinceridade, “no meu grave sentido da palavra”, ou seja, a *atitude* metafísica, religiosa, do autor. (Cf. Carta a Armando Cortes-Rodrigues, 19 Janeiro 1915, Fernando Pessoa, *Cartas*, Obra Essencial de Fernando Pessoa, Richard Zenith (ed.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 98-103.

297 *Tolstoy's Diaries*, I, 1853, p. 82. Tolstoi faz o mesmo ponto sobre a educação quando disputa as teorias pedagógicas que excluem dos *curricula* a “ciência das ciências”, a busca da virtude: “Por que motivo, quando ensino a uma criança ou a um adulto que a soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa, ou que a electricidade tem dois pólos e se comporta de acordo com determinadas leis, não estou a coagir; e, quando ensino que as pessoas têm uma essência espiritual que é imortal e que devemos comportar-nos em relação aos outros como gostaríamos que se comportassem connosco, *estou* a coagir? Uma tão estranha opinião existe apenas porque é vulgar considerar-se que a única ciência verdadeiramente importante e fundamental – a ciência da religião e da moral – não é uma ciência, mas alguma coisa arbitrária e irrelevante” (*idem*, p. 491). Como se pode constatar pelo trecho citado, Tolstoi usa “ciência” num sentido particular.

músicos, etc., existem para os entreter. *Que estes últimos têm alguma coisa para lhes ensinar; isso nunca lhes ocorre*” (CV, 42e).

\*\*

Após esta incursão por alguns dos pontos principais da versão de Tolstoi do libelo de Rousseau contra o levantamento da proibição dos espectáculos na cidade-estado, defendido pelos filósofos e dramaturgos Iluministas<sup>298</sup>, gostaria ainda de considerar uma hipótese de leitura sobre as contradições que foram sendo identificadas ao longo deste capítulo.

A. N. Wilson, como vimos, afirma que *ST* traduz a renúncia do seu autor à visão libertadora da literatura como a criação de uma ilusão (i.e. a criação de personagens tão reais como nós) em prol da “visão de túnel” com que o puritano beligerante tenta coarctar a sua “visão artística” para dizer ao mundo como se comportar. A. N. Wilson refere ainda o estranho empenho de Tolstoi na composição da sua diatribe. Tal empenho é tanto ou mais estranho, como bem refere, quanto acontece num período conturbado da sua vida familiar (para não falar da Rússia) e em que, além da correspondência com os inúmeros discípulos do tolstoísmo espalhados por todo o mundo, se dedicava ainda à denúncia de qualquer espécie de opressão, coligia os escritos espirituais que integrariam o inacabado *Ciclo de Leituras*, iniciava uma nova versão de *Hadji-Murat* e terminava *Padre Sérgio e Depois do Baile*. Centrado na violência com que Tolstoi dirige o tão estranho ataque contra Shakespeare (ou contra a “bardolatria”), Wilson, à semelhança dos outros críticos, não equaciona uma possibilidade: a de

---

<sup>298</sup> Refiro-me à *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), onde Rousseau disputa os argumentos a favor do teatro e dos dramaturgos, avançados por d'Alembert na entrada sobre “Genève” da *Encyclopédie*.

que por detrás de *ST* possa estar, não a defesa implícita da superioridade dos romances do seu autor sobre as tragédias de Shakespeare, mas uma crítica implícita à concepção de narrativa (ou de identidade pessoal), encapsulada nos seus próprios romances. Estes serão procedentes, tanto quanto as obras de Shakespeare, de uma ilusão induzida por um processo de hipnose, que consiste em “atribuir um significado virtuoso a diligências egotistas”<sup>299</sup>. Neste sentido, a crítica de George Orwell à concepção rarefeita da literatura como uma parábola “praticamente independente da linguagem”<sup>300</sup>, da qual deverão ser excluídos o prazer e a curiosidade, pugnada por Tolstoi na sua fase tardia (na verdade, muito antes, quando descobre a vocação de escritor de manuais escolares<sup>301</sup>), e que ditará a sorte de Shakespeare às mãos do seu leitor mais hostil, parece-me mais certa. De facto, permite entrever a hipótese de que o paradoxo que está na génese deste tratado não é o paradoxo de avaliar imitações de acções (tragédias) através dos padrões do romance realista, ou tragédias simbólicas através dos padrões do teatro naturalista.

Levanta-se por isso a possibilidade alternativa de supor que Tolstoi, ao invocar as prescrições clássicas para impugnar o drama shakespeariano e convocar, no final do seu libelo, uma outra concepção de forma dramática, adequada à consciência religiosa do seu tempo, e “modesta, como a arte verdadeira”<sup>302</sup>, está mais próximo de admitir que as “falhas” de Shakespeare são as suas próprias “falhas”, as falhas do “grande escritor da Rússia”, do que de reivindicar a superioridade do método de representação dos seus grandes romances. Particularmente se levamos a sério (como é para levar) o repúdio de

---

299 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 422.

300 Orwell, “Lear, Tolstoy and The Fool”, p. 126.

301 Cf. capítulo 2 desta tese.

302 Cf. *OQA?*, p. 120.

Tolstoi destes romances, a partir do momento em que a admiração pelas narrativas e poemas bíblicos, mas também pela simplicidade do grego clássico e da linguagem popular, resulta num novo manifesto literário, em maturação desde as experiências pedagógicas da década de 60.

Ao longo deste capítulo, foram-se identificando os principais aspectos invocados por Tolstoi para, subitamente imbuído de espírito clássico, deflacionar as inovações artísticas de Shakespeare e os argumentos dos “bardólatras”. As acções sem causa, a arbitrariedade dos conflitos, os anacronismos, saltos de lógica, a eloquência omnívora, a proliferação de personagens, pontos de vista, enredos paralelos, apotegmas e monólogos filosóficos, tão lamentados em Shakespeare, são também alguns dos aspectos que terão levado Tolstoi a tentar depurar *Guerra e Paz* e a evitar aquilo a que chama uma “orgia” de excessos e “disparates verborreicos”<sup>303</sup>. Até mesmo *Anna Karenina*, o qual Tolstoi vaticinara não vir a ser compreendido nem apreciado, por “ser demasiado simples” e escrito de acordo com novos métodos e privilegiando a linguagem do quotidiano<sup>304</sup>, é relegado para a lista de candidatos que falharam no exigente e difícil teste da arte, mais tarde proposto em *OQA?*. O teste afirma ser mais fácil escrever poemas e rimas

---

303 Em 1873, quando já começara a escrever *Anna Karenina*, Tolstoi revê *Guerra e Paz* para uma nova edição da sua obra completa, onde, nas suas palavras, “rejeita tudo o que é supérfluo” na anterior edição, publicada entre 1868-69, e que, ao ser escrutinada, lhe suscitara um sentimento de vergonha e arrependimento “não muito distinto daquilo que um homem experimenta quando olha para os restos de uma orgia da qual participara” (Carta a A. A. Tolstaia, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 257). O resultado desta segunda edição, para a qual Tolstoi pediu a ajuda de Strakhov, difere consideravelmente daquela que é hoje a edição consagrada como definitiva: o francês foi substituído pelo russo (refira-se que com alguns resultados caricatos), os argumentos filosóficos, históricos e as descrições militares, dispersos pelos vários capítulos, foram censurados, bem como os materiais sobre a filosofia da história dos epílogos, publicados separadamente, numa secção intitulada “Artigos sobre a Campanha de 1812”. Cf. Cartas a Strakhov, *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 261-265.

304 A oscilação de Tolstoi entre a satisfação e a insatisfação com a escrita de *Anna Karenina* está documentada nos seus diários e cartas. Ela não será alheia às crises cada vez mais constantes que o faziam desejar entrar para um mosteiro ou dedicar-se aos artigos religiosos que começara a planear escrever. Contudo, terá provavelmente mais com a crescente deriva do romance da sua intenção inicial de nunca mais escrever “disparates” repulsivos como *Guerra e Paz*: “Meu Deus, se apenas alguém pudesse terminar *A. Karenina* por mim! É espantosamente repulsivo.” (*Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 283)



complexas sobre o reinado de Cleópatra (ou *Guerra e Paz* e *Rei Lear*) do que uma narrativa “simples” e desprovida de excessivos pormenores<sup>305</sup>. Uma narrativa, por exemplo, sobre o encontro com um lobo na floresta (o relato do rapaz) ou uma pantomima que dramatiza uma cena de caça (a tribo Vogul), citadas por Tolstoi para ilustrar experiências comunitárias, i.e. genuínas, de arte. A importância de tais experiências não reside na ilusão de profundidade, obtida através da criação de monólogos filosóficos, de acções incausadas ou de personagens paradoxais, como os proscritos Lear, Hamlet e Otelo, ou ainda, poder-se-á acrescentar, de personagens “auto-absorvidas”, como os próprios protagonistas de Tolstoi, e heróis tão pusilânimes como Hamlet<sup>306</sup>. Não se suicida Anna, proferindo, de certa forma, discursos sobre o mundo “*out of joint*” até à chama se extinguir? Não é Levin, quando ceifa no campo, aspirando à inconsciência de quem não tem consciência de si, um camponês travestido, um nobre proprietário a tentar vestir uma natureza que não é sua – porque a vida verdadeira está para si no modo de vida dos seus ascendentes? Não julgará Tolstoi, portanto, os seus protagonistas “fonógrafos” de pensamentos já por si expressos sob a forma, não de sonetos, como afirma sobre *Hamlet*, mas de narrativas autobiográficas, epílogos e ensaios filosóficos?

É curioso verificar que as vicissitudes da recepção de Shakespeare, desde os seus primeiros críticos ingleses, passando pelos *philosophes* franceses, espelham em aspectos relevantes as vicissitudes da recepção da obra de Tolstoi,

---

305 Cf. *OQA?*, p. 156.

306 A recensão do crítico literário Polonski a *Cossacos* é ilustrativa da recepção pouco entusiasta que esta obra obteve aquando da sua publicação, em 1863. Além de ser considerada uma revisitação anacrónica do Cáucaso, um pastiche do tema de “Os Ciganos”, de Puckhin, e de ter por protagonista um herói pusilânime, “um pequeno Hamlet!”: “Olenin não é representativo das melhores pessoas do nosso tempo. Ele é claramente um homem de uma geração obsoleta, uma espécie de pálida reflexão das pessoas da era de Puckhin.” (Citado em Eikhenbaum, *Tolstoi in the Sixties*, p. 87)

particularmente da sua “primeira fase”. Todavia, mais curioso ou significativo será verificar uma simetria entre a crítica de Tolstoi a Shakespeare e a crítica de Tolstoi a si mesmo, discernível no modo como a primeira espelha as vicissitudes da recepção crítica das suas obras pré-*Confissão*.

Neste contexto, podemos ainda notar que, desde a publicação de *Infância*, Tolstoi rapidamente se destacou pela “técnica de inserir momentos não-justificados na acção”, por fazer mergulhar as suas personagens num estado de semi-delírio, entre a vigília e o sonho, e que “[o]s sonhos se tornaram numa espécie de especialidade de Tolstoi”<sup>307</sup>. Para Eikhenbaum, esta “especialidade” tolstoiana<sup>308</sup> não integra um qualquer método de caracterização (os sonhos não são descrições psicológicas das pessoas descritas – são descrições “simplesmente paradoxais”); para Dostoevski (ou Ivan Karamazov), são visões artísticas:

Ouve: nos sonhos, especialmente nos pesadelos, causados por, digamos, desarranjos estomacais, ou por qualquer outra coisa, o homem vê coisas tão artísticas, vê uma realidade tão complexa e verosímil, acontecimentos, ou mesmo séries completas de acontecimentos com um enredo a ligá-los e com pormenores tão inesperados, desde as vossas manifestações mais sublimes até ao mero botão de punho, que nem o próprio Lev Tolstoi, juro-te, seria capaz de inventar [...] <sup>309</sup>.

Por outro lado, ao insistir na imoralidade flagrante das criações de Shakespeare, na falta de compaixão do dramaturgo pelos sofrimentos das suas personagens, Tolstoi parece legitimar uma crítica que lhe foi dirigida recorrentemente pelos detractores dos seus métodos e modo de caracterização. Lev Chestov encapsula esta corrente crítica e declara, em *A Ideia do Bem em Tolstoi e*

---

307 Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 73.

308 Inúmeros exemplos poderiam ser citados para ilustrar esta “técnica” (termo caro à escola formalista). Um dos mais conhecidos será, possivelmente, o da agonia de Andrei, em *Guerra e Paz* (capítulo XXXII).

309 F. Dostoevski, *Os Irmãos Karamazov*, vol. II, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 364.

em Nietzsche<sup>310</sup>, que “em toda a literatura russa, e talvez mesmo na literatura universal, não se encontrará um outro romancista que tenha revelado tal ausência de compaixão”<sup>311</sup> pelas suas personagens. Tal será outro dos motivos pelos quais Tolstoi repudia toda a sua obra literária, à exceção, como já referido, de dois modestos contos, “desprovidos de pormenores” e escritos sem concessões à linguagem elevada, artificial: por reconhecer, com os leitores invocados por Chestov, que “é impossível dar o nome de grande escritor àquele que não mostra suficiente compaixão pelos sofrimentos do seu próximo”<sup>312</sup>.

Tolstoi, como vimos, não aceita os excessos de *Lear*, os não-reconhecimentos, o cortejo final de mortes cruéis e desnecessárias, e desejaria que aos justos fosse dado um destino e um discurso adequados. É por isso curioso verificar que um dos argumentos de Chestov para desvelar a insuspeitada afinidade entre Tolstoi, o profeta do amor ao próximo, e Nietzsche, o anti-Cristo, seja a ausência de compaixão do primeiro, tão deplorada pelos seus leitores, inconformados com o destino que as personagens, incluindo as virtuosas, recebem às mãos do impiedoso romancista. Para estes leitores

Tolstoi não tem piedade de nenhuma das suas vítimas. Nele, não se poderá escutar em lado algum aquelas doces notas de compaixão, tão usuais nas obras de Dickens, de Turgenev, e mesmo dos realistas como Zola e Bourget, os quais nunca deixam escapar a oportunidade de sublinhar os seus sentimentos humanos.

---

310 Em 1901, pouco antes de Tolstoi começar a escrever *ST*, Gorki relata a reacção pouco entusiasta do mestre a *A Ideia do Bem em Tolstoi e em Nietzsche*: “Achei-o divertido, pretensioso, mas não inteiramente mau. Na verdade, aprecio os cínicos quando são sinceros. [...] Que *coiffeur* audacioso; declara frontalmente que me iludi e isso significa que também iludi os outros. Esta é a conclusão óbvia...” A discussão sobre Chestov é breve e termina com a seguinte conclusão: “‘É impossível’, diz ele, ‘viver a olhar para terríveis fantasmas, mas, como pode ele [Chestov] saber se é horrível ou não? Se soubesse, se visse realmente fantasmas, não escreveria estes disparates, mas faria alguma coisa séria, aquilo que Buda fez durante toda a sua vida’. Alguém comentou que Chestov era judeu. ‘Não creio, respondeu Lev Nikolaevitch dubitativo. ‘Não, ele não é como um Judeu; não existem judeus descrentes, não conseguirão nomear um que seja... não’.” Gorki, *op. cit.*, pp. 54-55. cf. *Tolstoy's Letters*, n.r., p. 623.

311 Lev Chestov, *L'Idee de Bien Chez Tolstoï et Nietzsche, Philosophie et Prédication*, p. 47.

312 *Idem*, p. 58.

Isto poderá parecer estranho a Tolstoi, mas muitos dos leitores acusam-no pela sua frieza, insensibilidade, pela sua dureza. Levar Anna a atirar-se para debaixo de um comboio sem soltar um suspiro! Seguir a agonia de Ivan Ilitch sem verter uma única lágrima! Para numerosos leitores, esta atitude parece de tal modo incompreensível e revoltante que estão mesmo dispostos a negar o génio de Tolstoi. Falar de Tolstoi como se de um génio se tratasse afigura-se-lhes uma ofensa à moral, cuja primeira exigência requer que se tenha compaixão pelo próximo<sup>313</sup>.

Ao contrário do que se poderia pensar, o objectivo de Chestov não é o de legitimar as queixas dos muitos leitores que, censurando a punição da heroína de *Anna Karenina* e o seu julgamento no tribunal do imperativo categórico, enquanto outras personagens, igualmente culpadas, mas menos virtuosas, são inexplicavelmente poupadas<sup>314</sup>, negam a superioridade dos seus romances por neles não serem respeitados os “direitos sagrados da compaixão.” Chestov, munido de uma concepção muito particular de ficção, de filosofia (e de religião), pretende antes distinguir a prédica da filosofia, o romance didáctico da obra de arte e, simultaneamente, avançar a contra-intuitiva tese de que a doutrina moral de Tolstoi deve mais às intuições de Nietzsche do que a qualquer interpretação literal do Novo Testamento.

A qualidade a que Chestov recorre para distinguir, num outro momento desta obra, a representação da psicologia do assassino em *Crime e Castigo* e em *Macbeth* (i.e. o autor-pregador do autor-filósofo) é a da obra literária onde o

---

313 Chestov, *L’Idée de Bien Chez Tolstoï et Nietzsche, Philosophie et Prédication*, p. 57.

314 Chestov não cita os nomes destes leitores anónimos inconformados com a ausência de compaixão pelo próximo do autor de *Anna Karenina*. Esta obra gerou uma enorme polémica na sociedade russa (maior do que *Guerra e Paz*) por razões variadas. Uma destas prendia-se com o final abrupto, o suicídio de Anna. O editor da revista que publicou, com grandes intervalos, *Anna Karenina*, recusou-se a publicar, por motivos políticos, a última parte (VIII). Até 1878, quando foi por fim publicado sob a forma de livro, *Anna Karenina* terminava por isso com o suicídio de Anna, final este criticado até pelo indefectível Strakhov, que tanto instigara Tolstoi a não abandonar a escrita do seu romance, e para o qual a inesperada punição de Anna revelava um Tolstoi, implacável, e “mesmo cruel”. Eikhenbaum, na sua análise sobre a enigmática epígrafe desta obra, cita diferentes críticos, que discorrem sobre a natureza dúbia da moral que conduz Anna à morte e sobre a interpretação que Tolstoi confere à epígrafe bíblica. Um destes, M. Aldanov, exclama que em *Anna Karenina* “encontramo-nos no reino do imperativo categórico na sua forma mais rígida e quase inumana!” (citado em Eikhenbaum, *Tolstoy in the Seventies*, p. 140)

“autor parece estar ausente” e onde não parece “existir uma força que possa, ou deseje, destruir o homem”. É esta mesma qualidade que permeia *Guerra e Paz* e a caracteriza, à semelhança de *Macbeth*, como uma “obra verdadeiramente filosófica”, cuja tese crucial é a de que “a vida humana se encontra para além dos limites estabelecidos pela totalidade das palavras abstractas contidas na linguagem”<sup>315</sup>. Embora refira wittgensteinicamente que, naquela obra, Tolstoi incorre no erro de tentar esclarecer o que “apenas pode ser dito indirectamente” – i.e. a tese filosófica enformada na obra de arte –, Chestov concede que os dois epílogos de *Guerra e Paz* são uma mácula numa obra de outro modo puramente filosófica. O autor não deixa, porém, de frisar que tal não deverá impedir de constatar que “Tolstoi, em *Guerra e Paz*, é um filósofo no melhor sentido do termo”<sup>316</sup>. Este estatuto resulta de Tolstoi conseguir fazer-nos ver ali o aspecto mais enigmático e misterioso da vida e atribuir a cada uma das suas personagens uma natureza própria, numa obra onde “predomina ainda uma ‘naïveté’ inteiramente homérica ou inteiramente shakespeariana, ou seja, a ausência de qualquer desejo de retribuir aos homens o bem e o mal que praticaram, a consciência de que é necessário buscar mais alto, fora de nós, a responsabilidade da vida humana”<sup>317</sup>.

O mesmo não acontece em *Anna Karenina*. Apesar de o objectivo de Tolstoi nesta “obra maravilhosa” não ser ainda o de “tornar a visão do mundo, que entretanto forjara, obrigatória para todos”<sup>318</sup>, a atmosfera homérica ou shakespeariana das obras anteriores começa a dar sinais de soçobrar diante da interpretação que, segundo Chestov, Tolstoi faz do texto bíblico, em epígrafe: “A

---

315 Chestov, *L’Idée de Bien Chez Tolstoï et Nietzsche, Philosophie et Prédication*, pp. 114, 118-19 e 116.

316 *Idem*, p. 117.

317 *Idem*, pp. 117-119.

318 *Idem*, p. 44.

vingança será minha”<sup>319</sup>. Em nome de uma ideia de “bem” e de dever despóticas (seguidas por Levin, a única personagem que Tolstoi aprova e cujo comportamento deverá pautar o de todas as outras personagens), *Anna Karenina* anuncia a missão iminente de Tolstoi, o qual passa a condenar abertamente, sem “qualquer piedade ou nota de simpatia”, todas as personagens que “seguem as suas próprias naturezas, [e] infringem as regras”<sup>320</sup>.

Não importa aqui discutir as muitas propostas provocadoras do tão estimulante quanto paradoxal estudo de Chestov: se *Guerra e Paz*, pesem embora o “*post-scriptum* mal conseguido” e os “lapsos” anti-shakespeareanos (e.g. a condenação moral de Napoleão ou de Sónia, a “flor estéril”), deverá ocupar um lugar cimeiro na história da filosofia; nem se a filosofia deverá ser escrita como uma obra de arte e se a sua função é mostrar o aspecto mais enigmático da vida; ou se a fórmula a germinar em *Anna Karenina* – a de que “Deus é o bem” – procede do prognóstico de Nietzsche sobre a morte de Deus.

Limito-me a verificar que alguns dos argumentos do estudo de Chestov – uma curiosa inversão dos argumentos jamesianos de Percy Lubbock – parece de

---

319 A epígrafe de *Anna Karenina* resulta, de acordo com Chestov, de uma interpretação heterodoxa da moral encapsulada nos versículos bíblicos, segundo a qual a vingança é devida àqueles que pecam: “Anna. É a ela que a vingança aguarda, é ela a quem Tolstoi punirá. Ela pecou: ela deverá aceitar a punição” (*op. cit.*, 47, itálicos meus). A interpretação do sentido da epígrafe, e a sua relação com a obra, suscitaram, desde a sua publicação, perplexidade. Eikhenbaum, por exemplo, centra a atenção na anomalia da citação de Tolstoi do aforismo bíblico, numa primeira versão do romance, de 1873: “Minha é a vingança”. A inversão do pronome, que não consta do Antigo Testamento (Dt 32,35) nem do Novo Testamento (Rom 12,18-19) das versões em eslavo eclesiástico ou em russo, e a ênfase no pronome, é explicada por Eikhenbaum como um desvio decorrente da tradução directa do alemão de Shopenhauer, no capítulo §62 do livro IV de *O Mundo como Vontade e Representação*, onde se condena a concepção de “punição por punição” kantiana e se defende a imoralidade da vingança humana. De acordo com Eikhenbaum, esta hipótese atesta a influência da ética de Shopenhauer na interpretação de Tolstoi da epígrafe bíblica (i.e. o sofrimento não vem dos homens), e explica a evolução de *Anna Karenina*, concebido inicialmente como uma refutação da tese de Dumas, em *L’Homme-femme*, de que ao homem atraído é-lhe permitida a vingança. O herói do romance de Tolstoi seria, nesses primórdios, o marido injustiçado, e não Anna, a mulher imoral. Cf. Eikhenbaum, *Tolstoi in the Seventies*, pp. 111-162.

320 Chestov, *op. cit.*, p. 48.

certa forma terem impregnado os argumentos que Tolstoi, escassos anos após ter lido esta obra, dirigiria contra Shakespeare, e que, portanto, também a *ST* poderá ser aplicado o juízo de Chestov sobre as tentativas de Tolstoi em subordinar o particular, e as suas premonições de que “*the centre cannot hold*”, à ordem do sentido partilhado e da razão: “só se descobre a verdade mais dolorosa, a mais significativa, quando se fala de si apenas indirectamente”<sup>321</sup>.

Gostaria para terminar de referir uma outra inesperada simetria entre os argumentos contra Tolstoi e certos argumentos de Tolstoi contra *Rei Lear*, que vem reforçar a hipótese que tem vindo a ser testada. Como vimos anteriormente, uma das acusações mais controversas de *ST* incide sobre a “falta de linguagem” de Shakespeare, isto é, a *linguagem impessoal*, sem carácter, com que as personagens de Shakespeare se exprimem: “E todos falam do mesmo modo. [...] Os discursos de qualquer uma das personagens podem ser colocados na boca de outra qualquer e pela natureza do discurso é impossível distinguir quem está a falar” (*ST*, 404).

Ao criticar a “falta de linguagem” de Shakespeare, Tolstoi poderá estar também a reagir – indirectamente – a uma outra crítica que lhe fora dirigida, pouco antes de começar a escrever *ST*, pelo escritor e crítico literário Dimitri Merejkovski, no ainda hoje influente estudo sobre Tolstoi, o “visionário pagão”, e Dostoevski, o “visionário cristão”. Neste estudo, primeiramente publicado na célebre revista onde Chestov também colaborava, *O Mundo da Arte* [*Mir Iskusstva*], entre 1900-1901, no mesmo período em que a excomunhão de Tolstoi, e a sua resposta ao Sínodo, o transformara num dos tópicos de discussão mais acesa, constata-se que Merejkovski invoca o mesmo argumento de Tolstoi para questionar a mestria da caracterização de Shakespeare, e acusa o romancista,

---

321 Lev Chestov, *Les révélations de la mort, Dostoïevsky – Tolstoï* [*Na Vesakh Iova. Stranstvovaniia po ducham*], Boris Schlœzer (intro. e trad.), Paris: Librairie Plon, 1923, p. 161.

ímpar nos limites da descrição do “homem puramente natural”<sup>322</sup>, de colocar todas as suas personagens a falar a mesma linguagem:

Levin usa exactamente a mesma linguagem de Pierre Bezukhov ou do Príncipe Andrei, Vronski ou Pozdnichev; Anna Karenina usa as mesmas expressões de Dolli, Kiti ou Natacha. Se não soubéssemos quem estava a falar, não conseguiríamos distinguir uma pessoa da outra pela linguagem que usa ou o som das suas vozes, por assim dizer, com os nossos olhos fechados. [...] Em suma, a linguagem de todas as personagens de Tolstoi é a mesma<sup>323</sup>.

No momento em que entrevemos a possibilidade de *ST* dramatizar o conflito que atravessa toda a carreira literária de Tolstoi – *como mostrar o que não pode ser dito* – vemos a sua crítica a Shakespeare ganhar novos contornos, ou um novo contexto.

Numa entrada do diário de 1900, ao reflectir sobre as intensas investigações sobre hipnose, que empreendera no ano anterior, Tolstoi anota o seguinte: “não conseguiu encontrar nos livros uma resposta à questão: ‘como poderemos libertar-nos da hipnose?’ Penso que há apenas uma forma: cortar relações com o hipnotizador”<sup>324</sup>. Se é verdade que Shakespeare é um dos grandes, se não o maior, dos hipnotizadores da humanidade, com o qual a única coisa a fazer é, portanto, “cortar relações” – vemos também *ST* a transformar-se numa auto-crítica. Por outras palavras, a crítica de Tolstoi a Shakespeare pode ser entendida, não como o ponto terminal de uma longa e embaraçosa agonia intelectual e artística, mas como uma peça fundamental do “estudo da fisiologia das ilusões”, no qual o autor confessa não conseguir deixar de mergulhar

---

322 Dimitri Merejkovski, “Tolstoy, Seer of the Flesh”, *Tolstoy: A Collection of Critical Essays*, Ralph E. Matlaw (ed. e trad.), p. 64.

323 Merejkovski, citado em R. A. Stacy, *op. cit.*, p. 113. Mirski, na sua *História da Literatura Russa* (1928), responderá à crítica de Merejkovski sobre os anacronismos, a caracterização deficiente e a sintaxe desleixada de Tolstoi com uma apreciação diametralmente oposta: “O discurso que Tolstoi atribui às suas personagens é algo que suplanta a perfeição. [...] Ele dá a impressão ao leitor de estar a ouvir realmente as diferentes vozes distintas das suas personagens”. (Mirski, citado em Stacy, *loc. cit.*)

324 *Tolstoy's Diaries II*, entrada de 1900, p. 483.



apaixonadamente, mesmo quando o resultado é a “afirmação de disparates”<sup>325</sup>, mesmo quando o resultado é, como no caso de *ST*, o repúdio das obras que o tinham colocado no panteão dos grandes hipnotizadores da humanidade.

É também no âmbito desta hipótese, corroborada pelos termos da crítica de Tolstoi e pela rejeição do seu *magnum opus*, desse “lixo verborreico” tão desprovido de sentido e de proporção como a tragédia de Lear, e como esta, igualmente deficiente nas qualidades enaltecidas em *OQA?*, aquelas que Pierre identifica no fluxo de palavras, máximas e histórias *integradas* de Platon Karataev, conferindo-lhes “o significado de uma sabedoria profunda”, que *ST* revela um dos aspectos mais surpreendentes do combate de Tolstoi à hipnose da linguagem e que surge formulado por Wittgenstein: “o espírito de um livro tem de estar manifesto no próprio livro & não pode ser descrito” (*CV*, 10e).

---

325 *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 326.

## CAPÍTULO 4

### VER O MUNDO A DIREITO: *HADJI-MURAT*

*I am safe, nothing can injure me whatever happens.*

Ludwig Wittgenstein

*Um fenómeno artístico vive enquanto não for compreendido, enquanto surpreender. A crítica é surpreendida. A ciência compreende.*

Boris Eikhenbaum

*Para se deixarem surpreender, os seres humanos – e talvez os povos – têm de acordar. A ciência é uma forma de os pôr outra vez a dormir.*

Ludwig Wittgenstein

*Religion has for centuries been trying to make men exult in the ‘wonders’ of creation, but it has forgotten that a thing cannot be completely wonderful so long as it remains sensible. So long as we regard a tree as an obvious thing, naturally and reasonably created for a giraffe to eat, we cannot properly wonder at it.*

G. K. Chesterton

No mesmo período em que comparava as reacções dos leitores arrebatados por Shakespeare às de uma pessoa enamorada que ama, não o objecto do seu amor, mas aquilo que este em si evoca<sup>326</sup>, e criticava a indiferença de Shakespeare para com as suas personagens, Tolstoi escrevia uma nova versão da novela póstuma, *Hadji-Murat* (1912). O protagonista epónimo é um dos heróis da guerra santa proclamada pelos imãs do Cáucaso que, desde os inícios do século XIX, tentavam unir sob a *sharia* as tribos do Daguestão e da Chechénia para expulsar os russos e converter os infiéis ao muridismo, uma vertente mística da religião islâmica<sup>327</sup>.

---

326 A comparação, registada numa entrada de diário, surge imediatamente a seguir à anotação de imagens cénicas, a serem inseridas em *Hadji-Murat*. Entrada de 14 de Outubro de 1897, *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 447.

327 Ordem sufi (*Naqshbandi*) que, a partir do início do século XIX, se infiltra no Cáucaso.

Poderá parecer estranho que Tolstoi, enquanto impugnava o drama shakespeareano por não estar embebido pelos mais elevados valores da época e, fundamentalmente, por o seu autor mascarar o distanciamento daquilo que descreve através da obtenção de efeitos, se empenhasse simultaneamente em transformar uma narrativa histórica edificante sobre os malefícios da violência num dos seus contos mais ambíguos. No decorrer deste capítulo, procurar-se-á mostrar os motivos pelos quais esta novela é uma obra singular e porque parte desta singularidade pode ser entendida como o resultado do estudo concomitante sobre a hipnose shakespeareana.

O plano para escrever a história de Hadji-Murat, cujas fugas espectaculares, ataques inesperados e sucessivas vitórias em combate, quer contra os murides do imã (antes de aderir à *hazavat*), quer as tropas russas (depois de se tornar o comandante principal de Shamil), o tinham transformado numa figura lendária das lutas dos montanheses pela independência, surge referenciado explicitamente pela primeira vez nos diários de Tolstoi, numa entrada de 1896:

Ontem atravessei um campo em pousio, de terra negra, acabado de ser arado. Até perder de vista, não havia nada a não ser a terra negra – nem uma só folha de erva. E então, na berma da estrada empoeirada e cinzenta estava um cardo Tártaro (bardana) com três hastes: uma estava partida, e uma flor branca, suja, pendia dela; a segunda também estava partida e salpicada de lama, negra e com o caule partido e sujo; a terceira haste espetava-se para o lado, também negra, mas ainda viva e vermelha no centro. Fez-me recordar Hadji-Murat. Gostava de escrever sobre isso. Luta até ao fim pela vida, sozinho no meio do campo inteiro, e consegue, de algum modo, vencer a luta<sup>328</sup>.

O procedimento para escrever aquele que viria a ser um dos seus derradeiros projectos literários, e um dos poucos que considerava, não obstante as

---

328 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 429.

reticências habituais, digno de ser publicado, ainda que postumamente<sup>329</sup>, revela o mesmo zelo com que Tolstoi se preparara para a crítica à hipnose de Shakespeare.

Para escrever a história que em parte testemunhou, em parte ouviu contar por outros, e o resto fantasiou (*HM*, 10), como o narrador diz no prefácio que emoldura o romance de Hadji-Murat, Tolstoi pretende apurar primeiramente a “chave do carácter”<sup>330</sup> do guerreiro que “luta até ao fim pela vida, sozinho no meio do campo”.

Com este propósito, rodeia-se de inúmeras e variadas fontes históricas, consulta estudos etnográficos sobre o Cáucaso, despachos e relatórios governamentais, colectâneas de lendas e poemas, as memórias dos oficiais russos, incluindo os seus próprios diários e notas do período em que servira no exército russo.

Na sua busca do “retrato completo do guerrilheiro ávaro”<sup>331</sup>, Tolstoi corresponde-se com o Grão-Duque Nicolau Mikhailovitch, neto de Nicolau I e autor de diversas obras históricas, que lhe envia materiais dos Arquivos de Tiflis e documentos da corte; manda enviados transcrever testemunhos directos<sup>332</sup>; pede informações relativas – “*ayant les coudées franches*”, como ressalva à sua interlocutora – à “*la petite histoire*” de Nicolau I (os hábitos diários, as intrigas

---

329 *Hadji-Murat* pertence ao conjunto de obras que Tolstoi, embora considerasse ter-lhes dado uma forma final, não quis publicar em vida. O seu tradutor para inglês e amigo Aylmer Maude refere, na sua biografia, que as disposições de Tolstoi sobre o destino a dar ao manuscrito de *Hadji-Murat* resultam em parte de querer evitar querelas sobre os direitos autorais a que renunciara contra vontade da sua mulher e editora, e em parte para evitar alimentar a sua vaidade. (Maude, *The Life of Tolstoy, Later Years*, pp. 610-611) David Herman contempla outra hipótese, mais radical: *Hadji-Murat* desafiava toda a sua estética e teologia oficiais. (Cf. “Khadzhi-Murat’s Silence”, *Slavic Review*, vol. 64, no. 1, 2005, pp. 1-23)

330 Tolstoi, Carta a A. A. Tolstaia, 26 Janeiro de 1903, in *Tolstoy’s Letters*, vol. II, p. 629.

331 Na sua história sobre o Cáucaso e a expansão russa, o escritor e historiador britânico, John Baddeley, escreve: “Se, como anunciado, Tolstoi escreveu uma obra, a ser publicada após a sua morte, tendo por herói Hadji-Murat, o mundo inteiro ficará, um dia, na posse do retrato completo do guerrilheiro Ávaro, pintado pela mão de um mestre.” John F. Baddeley, *The Russian Conquest of the Caucasus*, London, New York, Bombay, and Calcutta: Longmans, Green and Co., 1908, p. 443.

332 *Tolstoy’s Letters*, vol. II, p. 628.

palacianas, o modo como tratava a amante, como a mulher o tratava a ele)<sup>333</sup>, e também do herói muçulmano (se coxeava, se cumpria as cinco orações diárias, se falava russo, como se vestia, se tinha um bom cavalo e de que cor). Entre 1896 e 1904, durante oito anos, num período superior ao que lhe tinha levado a escrever *Guerra e Paz*, Tolstoi escreve, embora com interrupções, onze variantes do conto inicialmente intitulado *O Cardo [Repei]*, que ocupam mais de duas mil páginas manuscritas<sup>334</sup>.

Depois de várias tentativas para encontrar o “tom” e a “forma” adequados ao seu tema, e de abandonar a sequência cronológica dos capítulos, onde descrevia as experiências formativas de Hadji-Murat, a sua educação religiosa, ora pela mão de um avô sábio, ora pela dos *mullahs* da sua aldeia, e a adesão à *jiḥad* e o que a motivara<sup>335</sup>, Tolstoi resolve, por fim, centrar a sua narrativa no episódio da defecção de Hadji-Murat para os russos, em Dezembro de 1851, e na sua fuga e morte, quatro meses depois, num derradeiro combate lendário, às mãos dos Cossacos e Cães<sup>336</sup> inimigos.

O regresso ao *topos* do Cáucaso, um dos temas mais estáveis da literatura romântica russa, explorado, assimilado e exemplarmente parodiado na leitura dos críticos formalistas russos, por Tolstoi nos contos da juventude onde se dedica a dirimir as representações exóticas do Cáucaso e os seus *topoi* (a guerra, o herói épico, o amor, a coragem, o “outro”), é um regresso inesperado, por variados motivos.

---

333 Carta a A. A. Korganova, 8 Janeiro de 1903, e Carta a A. A. Tolstaia, 26 Janeiro de 1903, *Tolstoy's Letters*, vol. II, pp. 628-29.

334 Herman, “Khadzhi-Murat's Silence”, p. 3.

335 Variantes em versão electrónica em [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1280.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1280.shtml)

336 Por questões de uniformidade, e uma vez que todas as citações de *Hadji-Murat* são da tradução portuguesa de Nina Guerra e Filipe Guerra, sigo aqui a grafia de “Cão”, proposta pelos tradutores, em detrimento da transliteração mais familiar “khan”.

Um dos motivos mais imediatos, e um dos mais referidos pelos escassos comentadores, pelo menos ocidentais, de *Hadji-Murat*, é o de que esta obra, que tem por protagonista o “principal, e, depois de Shamil, o mais poderoso inimigo da Rússia” (*HM*, 35), ou o “Napoleão do Cáucaso”, como é dito num dos momentos ambíguos desta novela, não é harmonizável com a teologia oficial do seu autor. Tem sido feito notar que o tema de *Hadji-Murat* (a vingança e a luta pela independência), e o seu tratamento, contrariam, *directa* ou *indirectamente*, as doutrinas que Tolstoi passa a defender quando os seus interesses literários e filosóficos dão lugar a um novo e apaixonado interesse: a investigação sobre a “forma do Cristianismo mais puro”<sup>337</sup>.

Ao celebrar o *ethos* do assaz violento Hadji-Murat, colocando-o em conflito com dois déspotas – o czar da Rússia e o imã do Cáucaso –, em comparação com os quais o guerreiro surge como uma figura inteiramente heróica, *Hadji-Murat* parece, até mesmo aos olhos do próprio autor<sup>338</sup>, contrariar o princípio que, após mergulhar no estudo da fé dogmática e das escrituras, Tolstoi viria a reclamar como o “ponto mais simples, claro e inteligível da doutrina de Cristo” (*AEQA*, 2): o princípio da “não-resistência ao mal”.

Este princípio, um dos baluartes da versão purificada do cristianismo de Tolstoi, e do seu trabalho em redor dos Evangelhos<sup>339</sup>, surge exposto, possivelmente na sua forma mais clara, em *Aquilo em Que Acredito* (*AEQA*). Nesta obra, onde Tolstoi descreve a sua conversão como o momento em que “subitamente [*vdruk*] ouviu as palavras de Cristo, as compreendeu, e a vida e a morte deixaram de lhe parecer um mal” (*AEQA*, 3), é reivindicado que a essência

---

337 Carta a Strakhov, 26-27 Novembro de 1877, *Tolstoy's Letters*, vol. I, pp. 308-309.

338 *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 627 (Cf. “Introduction”).

339 *Soedinenie i perevod tchetyrekh Evangelii*, 1881 [*Os Quatro Evangelhos Harmonizados e Traduzidos*] e *Kratkoe izlojenie Evangelii*, 1881, a obra que traduzimos por *Os Meus Evangelhos*.

dos ensinamentos de Cristo se encontra nos três capítulos do Sermão da Montanha e em particular em Mt 5,38-39: ““Ouvistes o que foi dito: *Olho por olho e dente por dente*. Eu, porém, digo-vos: Não oponhais resistência ao mau. Mas, se alguém te bater na face direita, oferece-lhe também a outra’.”<sup>340</sup>

Convocando o único princípio que julga capaz de assegurar uma correcta compreensão do “sentido moral, religioso, gramatical e lógico das palavras de Cristo”, o princípio de que “Cristo *quis dizer exactamente* aquilo que realmente disse” (*idem*, 83, 10), Tolstoi declara ter encontrado a chave que permite compreender o verdadeiro sentido da doutrina com a qual Jesus veio abolir *todas* as disposições da Lei Antiga (Mosaica e Romana)<sup>341</sup>, inaugurando um novo primado de amor. Apenas respeitando este princípio, com o qual reitera não pretender interpretar a doutrina de Cristo, mas “evitar que os outros a interpretem erradamente” (*idem*, 2), poderá o sentido, oculto pelos sedimentos calcificados das sucessivas interpretações dogmáticas ou figurais das escrituras, e por interpolações várias<sup>342</sup>, mostrar-se à superfície do texto bíblico. As interpretações “figurais” (ou profundas) dos evangelhos, tornam-se dispensáveis:

---

340 Todas as citações bíblicas são da *Bíblia Sagrada*, Ed. dos Missionários Capuchinhos, Difusora Bíblica, Lisboa, 2008.

341 Na leitura de Tolstoi dos versículos de Mt, 5,17-18, a Lei (Tora) de que Jesus fala neste passo não é a lei escrita (de Moisés e dos fariseus), pela qual Jesus seria condenado à morte (Jo, 19,7), mas a Lei eterna, divina, primeiramente usada por Ezra e que em Mateus é denotada pela construção disjuntiva – “a lei *ou* os profetas”. De modo a sublinhar a impossibilidade de conciliar a lei de Moisés e a Lei Nova, anunciada no Sermão da Montanha, Tolstoi estipula assim dois sentidos para Lei e dá diversos exemplos do seu uso para designar a Lei eterna (quando ocorre na expressão disjuntiva ou quando é precedida pelo artigo definido) e para designar a lei mosaica que Jesus veio revogar (empregue na expressão conjuntiva “a lei *e* os profetas”, Lc 16,16). Cf. Tolstoi, *AEQA*, pp. 48-56. A tradução inglesa utilizada foi cotejada com o original, disponível em versão electrónica em: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_0152.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0152.shtml)

342 Tolstoi empenha-se em particular na refutação da cláusula “em vão” [*naprasno*], então ainda presente na versão sinodal russa (e também na *King James Bible*), aposta ao versículo de Mt, 5-22: ““Eu, porém, digo-vos: Quem se irritar [*em vão*] contra o seu irmão será réu perante o tribunal...”” Consultando transcrições da Bíblia e comentários dos Padres da Igreja, Tolstoi identifica-a como uma interpolação, datada do século V, que “destrói por completo o sentido da doutrina de Cristo.” Cf. *AEQA*, pp. 67-75, *et passim*.

Quando compreendi que as palavras ‘não resistir ao mal’ [*ne protivysia zlu*] significam ‘não resistir ao mal’ [*ne protivysia zlu*], todas as minhas ideias anteriores sobre o sentido da doutrina de Cristo subitamente se modificaram; [...] porque é que eu não tinha compreendido estas palavras simples de um modo simples, mas tinha procurado nelas algum sentido figurado [*inoskazatel’nyi smysl*]? Não resistir ao mal – significa não resistir ao mal, isto é, nunca cometer um acto de violência [*nikogda ne delai nasiliia*]. (AEQA, 13-14)

Neste ponto Tolstoi encontra a justificação da sua versão dos Evangelhos e do seu repúdio da “interpretação figural” que Erich Auerbach identifica como tendo sido desenvolvida por S. Paulo e pelos Padres da Igreja na tentativa de conciliar Antigo e Novo Testamentos, e através da qual “um acontecimento como o sacrifício de Isaac é interpretado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo, de modo que no primeiro o segundo está, por assim dizer, anunciado e prometido e o segundo “cumpre” (o termo técnico é *figuram implere*) o primeiro [...]”<sup>343</sup>.

A Tradição, ao acomodar no seu modelo exegético princípios que permitem, e visam, conciliar Leis antagónicas (ou, na descrição de Auerbach, que permitem e visam relacionar acontecimentos que não estão ligados temporal ou causalmente), ficou assim, de acordo com Tolstoi, irremediavelmente ancorada num paradoxo: a justificação da ética cristã. Os mandamentos de Cristo passaram a encarnar leis abstractas, divinas e, enquanto tais, apenas possíveis de serem *cumpridas* num plano transcendente. Desta forma, lendo alegoricamente o que não foi intencionado como metáfora – os mandamentos de Cristo – se destituiu esta doutrina revolucionária da sua finalidade. Transformou-se numa colecção de aforismos e afirmações metafísicas sem-sentido, e teorias fantásticas foram elaboradas para justificar a distorção do seu sentido original: “Quando, à semelhança de talentosos advogados, interpretamos o sentido do mandamento de tal forma que lhe conferimos um significado contrário ao pretendido por Aquele

---

343 Erich Auerbach, *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*], Willard R. Trask (trad.), Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 73.



que o pronunciou [...] substituímos a verdade pelas nossas instituições” (AEQA, 88).

À deliberação do momento exegético, Tolstoi opõe assim um princípio racional<sup>344</sup> que pretende tornar indissociáveis sentido e intenção autoral: “Se tratarmos as palavras de Cristo da mesma forma que tratamos as palavras de qualquer outro homem que tenha a oportunidade de falar connosco, i.e., se partimos do pressuposto de que Ele diz aquilo que quer dizer, *todas as interpretações profundas* tornar-se-ão desnecessárias” (*idem*, 91, itálicos meus).

Fora deste contexto pragmático, as proposições enunciadas no Sermão da Montanha deixam de ser injunções inteligíveis que “*significam precisamente aquilo que dizem*” (*idem*, 90), surge a inevitável discórdia e começa a luta pelo *podium* das interpretações. Ao dirimir-se a racionalidade com que Jesus transmitiu a sua doutrina, dissociando-se intenção e sentido, inicia-se a heresia que Tolstoi pretende debelar: a pretensão hermenêutica de descobrir sentidos profundos nas asserções proferidas por Jesus.

Neste âmbito, a recusa da tradição hermenêutica cristã parece surgir não como uma recusa *da* interpretação, mas como a recusa de *uma* interpretação que não tome em consideração aquilo que, segundo o esquema adoptado pelo autor, a própria comunicação linguística impõe a qualquer intérprete, o princípio racional que responsabiliza qualquer falante pelas suas próprias palavras: “para decidirmos

---

344 Podemos aqui recordar que o argumento de Tolstoi se desenvolve a partir de um princípio não muito arredado daquele que Donald Davidson, em “On The Very Idea of a Conceptual Scheme” (1984), reclama como um dos aspectos constitutivos da interpretação: o *princípio da caridade*. Um princípio que pressupõe que um intérprete considere verdadeiras a maioria das crenças do sujeito interpretado, e também *coerentes* com as suas próprias crenças. No âmbito da discussão sobre a putativa dualidade esquema/conteúdo, é assumido que sem este princípio de racionalidade não é possível sequer atribuir sentido às frases, i.e., não é possível dar conta do fenómeno da interpretação. Cf. Donald Davidson, *Inquires into Truth and Interpretation*, London: Clarendon, 1984, pp. 183-198.

se os Seus ensinamentos são racionais ou não, é necessário primeiro acreditar que Ele quis dizer aquilo que disse” (*idem*, 42).

Não irei aqui discutir a coerência com que Tolstoi aplica este princípio na sua leitura da Bíblia, nem a literalidade que se propõe recuperar. Estas são questões complexas, que requereriam um tratamento exaustivo e em separado de um conjunto de outros textos, começando pelos textos bíblicos. Julgo, porém, pertinente acrescentar algumas considerações, começando pela obra onde Tolstoi oferece a sua tradução dos textos evangélicos, *Os Quatro Evangelhos Traduzidos e Comentados*<sup>345</sup>. Nesta obra, que apresenta a tradução de Tolstoi ao lado da versão grega consultada e da versão sinodal russa, todos os escritos pertencentes às diversas tradições judaico-cristãs, considerados demasiado obscuros e heteróclitos, são eliminados. Todas as passagens onde se relatam os milagres e os episódios que provam a divindade de Jesus Cristo, incluindo a Ressurreição, são também eliminados. A exceção é feita aos versículos que permitem uma leitura metafórica (invariavelmente, provenientes do Evangelho de São João)<sup>346</sup> que não esteja em conflito com a premissa a partir da qual Tolstoi desenvolve as suas investigações em torno dos Evangelhos: a premissa de que a doutrina de Cristo não carece de quaisquer provas nem de “mentiras úteis” para a confirmar ou disseminar<sup>347</sup>. E, se ela “sobreviveu incólume à passagem do tempo – todos nisto

---

345 *Soedinenie i perevod tchetyrekh Evangelii* [*Os Quatro Evangelhos Harmonizados e Traduzidos*]. A versão inglesa usada, *The Four Gospels Harmonized and Translated*, traduzida e editada por Lev Wiener (1904), foi cotejada com o original, disponível em versão electrónica em: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_0510.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0510.shtml)

346 Um exemplo disto é a Cura do Cego (Jo 9), que Tolstoi transforma numa “parábola”, lendo *metaforicamente* o termo grego para “cego”, o qual denota um estado de ignorância da verdade [*tëomnyi*]. Cf. *Os Quatro Evangelhos Harmonizados e Traduzidos*, vol. II, pp. 34-44.

347 *Os Quatro Evangelhos Harmonizados e Traduzidos*, vol. II, p. 360. Além de “mentiras úteis”, todas as provas miraculosas referidas pelos evangelistas são também apodadas de “manobras de publicidade”, “lendas” criadas para “chamar a atenção” da multidão e disseminar os ensinamentos de Jesus. Se Tolstoi concede que, nos primórdios do cristianismo, tais manobras poderão ter sido úteis ou inevitáveis, volvidos 1800 anos, são redundantes, quando não prejudiciais.

concordam –, as provas externas, as provas miraculosas das suas verdades constituem agora o obstáculo principal para a aceitação da doutrina<sup>348</sup>.

É deste aturado trabalho de tradução, análise e purificação dos Evangelhos, assente no reconhecimento de que a doutrina de Cristo não é uma teoria metafísica, pura revelação ou um período histórico, mas “a única doutrina que dá sentido à vida” (*Os Meus Evangelhos*, 22), uma descrição, como Wittgenstein coloca, “de algo que na realidade acontece na vida humana”<sup>349</sup>, que resulta *Os Meus Evangelhos (OME)*.

Em contraste com a obra que lhe deu origem, esta versão condensada dispensa o extenso aparato crítico, comentário e referências bibliográficas com os quais Tolstoi justifica as suas opções de tradução e refuta as interpretações dogmáticas da Igreja e dos teólogos. Composta por uma introdução, doze curtos capítulos (e um epílogo), e seus respectivos resumos, esta versão foi intencionada com um intuito particular:

Na obra completa [*Os Quatro Evangelhos...*], cada desvio da tradução aceite, cada anotação inserida no texto e cada omissão são explicados e justificados através do confronto com diferentes versões dos Evangelhos, da análise dos seus contextos, considerações filológicas, e outras. Nesta versão abreviada, todas estas provas e refutações da leitura [*ponimaniia*] da Igreja, bem como as pormenorizadas notas e referências, foram omitidas; por muito correcto e rigoroso que o raciocínio [*rassyjdeniia*] de cada secção possa ser, não poderá persuadir [*mogut ubedit*] de que esta leitura [*ponimaniia*] da doutrina seja verdadeira (*OME*, 20).

O resultado desta empresa é uma versão dos Evangelhos na qual pouco fica do estilo do Novo Testamento. Os versículos dos quatro Evangelhos são transpostos, reorganizados numa composição unificada, na qual os episódios ou temas secundários que subsistiram são expurgados dos seus elementos

---

348 Tolstoi, *Os Quatro Evangelhos Traduzidos e Harmonizados*, p. 361.

349 Wittgenstein, *CV*, p. 32e.

sobrenaturais (ou reinterpretados) e, em seguida, integrados numa acção que progride em torno do seu tema principal: a exposição dos ensinamentos de Jesus. O narrador de terceira pessoa encarrega-se de uniformizar as narrativas dos quatro evangelistas sob um único ponto de vista omnisciente. As características que, de acordo com Erich Auerbach, assinalam a inequívoca presença do elemento histórico nos escritos evangélicos, muitas vezes confusos, elípticos e contraditórios<sup>350</sup>, dão aqui lugar a uma narrativa perfeitamente articulada, sem nexos causo-temporais indeterminados, contradições ou digressões. Nos momentos em que os Evangelhos colocam em cena acontecimentos que provam a divindade de Jesus, Tolstoi conserva as palavras, eliminando todos os versículos que relatam factos de natureza sobrenatural<sup>351</sup>. Os intervenientes da narrativa de Tolstoi são identificados, verbalizam os seus pensamentos mais secretos e, quando não os dizem em discurso directo, o narrador omnisciente encarrega-se de lhes dar expressão de modo a que conheçamos os motivos que os levam a agir<sup>352</sup>. Não só tudo é expresso como repetidamente explicitado, através de um discurso de

---

350 Erich Auerbach, no muito citado e glosado primeiro capítulo da sua obra seminal, *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, coloca em confronto e analisa dois excertos que ilustram dois modos de *apresentação* da realidade a partir dos quais se constitui toda a literatura ocidental: o episódio do regresso de Ulisses a casa e o do sacrifício de Abraão. Cf. Auerbach, “Odysseus Scar”.

351 A título exemplificativo, poderemos indicar o episódio com que *OME* se inicia, o nascimento de Jesus (Mt 1,18-25): “O nascimento de Jesus Cristo foi assim: – A sua mãe Maria estava noiva de José. Mas antes de começarem a viver como homem e mulher, Maria engravidou. Mas José era um homem bom, e não pretendia desgraçá-la; tomou-a como sua mulher, e absteve-se da sua companhia até ela ter dado à luz o seu primeiro filho, e o chamou de Jesus.” (*OME*, p. 36). Como se pode verificar, são omitidos os versículos que referem *explicitamente* a concepção divina de Jesus, “pelo poder do Espírito Santo” (Mt 1,18), bem como a visita do anjo do sonho de José, uma vez que “complicam a exposição [...], não contradizem nem confirmam” a verdade desta doutrina (*OME*, p. 20).

352 Um exemplo deste procedimento é o tratamento de Jo 2, 23-25: “E assim em Jerusalém, muitos eram os que acreditavam naquilo que ele dizia. Mas ele próprio não acreditava em nada exterior [*vnechnee*] ao homem, porque sabia que tudo está dentro do homem. Não precisava que ninguém o elucidasse acerca das pessoas, pois sabia o que está dentro do homem – o espírito [*dukh*].” (*OME*, p. 52) Não só a *relação causal* entre crença e milagre, estabelecida nos versículos originais, é elidida – “muitos creram nele, ao verem os sinais miraculosos que fazia” (Jo 2,23) – como o que fica por denominar nos versículos originais – “e não precisava de que ninguém o elucidasse acerca das pessoas, pois sabia o que havia dentro delas” (Jo 2,25) – é aqui nomeado: “pois sabia o que está dentro do homem – o *espírito*”.

redundância que pretende exaurir todos os sentidos das palavras de Jesus. Estas são ditas, tal como as das outras personagens, quase exclusivamente em discurso directo. No entanto, o discurso de Jesus não tem a brevidade sincopada dos Evangelhos. A palavra é dada ao protagonista, que expõe os seus ensinamentos da forma mais clara possível. Quando fala por parábolas, não deixa de fornecer o sentido apenas implícito nas parábolas dos Evangelistas. Um exemplo paradigmático desta permanente auto-exegese na versão de Tolstoi é a parábola do Bom Pastor. Aos dois primeiros versículos do Evangelho “Em verdade, em verdade vos digo: quem não entra pela porta no redil das ovelhas, mas sobe por outro lado, é um ladrão e salteador. Aquele que entra pela porta, é o pastor das ovelhas” (Jo 10,1-2), contrapõe o autor:

Uma terceira vez, Jesus ensinou as pessoas: “Os homens entregam-se aos meus ensinamentos, não porque eu lhes dê provas da sua verdade. É impossível provar a verdade [*dokazyvat’ istinu*]. É a verdade que prova tudo o resto. Mas os homens entregam-se aos meus ensinamentos, porque eles são únicos e conhecidos dos homens, e prometem a vida. Os meus ensinamentos são para as pessoas como a voz familiar do pastor é para as suas ovelhas quando ele entra pela porta e vai ter com elas” (OME, 138).

Na versão de Tolstoi, a parábola é antecedida por um paradoxo que, justamente, ilustra a parábola: a verdade existe, mas não pode ser provada nem refutada – *é ela que prova tudo o resto*. Tal como os ouvintes do Jesus apresentado por Tolstoi, também os leitores desta obra são desencorajados a procurar uma *justificação* para a verdade que o protagonista reivindica: “É impossível provar [*dokazat’*] se as palavras que são proferidas são de Deus ou não são de Deus. Deus é espírito; Ele não pode ser avaliado [*merit’*], Ele não pode ser provado [*dokazat’*]” (*idem*, 54).

Mesmo nestes momentos, em que é explicitamente negada a presença de

“Deus” na gramática do dizível (ou pensável), o narrador vigilante de *OME* nada deixa na penumbra. Tudo é trazido para a frente, não parecendo existir uma ilusão de profundidade, um outro tempo ou espaço não especificados, como Auerbach refere em relação à descrição exteriorizada e objectiva dos poemas homéricos, os quais, por oposição ao estilo dramático genésico, resistem à interpretação.

A narrativa de Tolstoi pode e deve, com efeito, ser enquadrada numa tradição que, na descrição de Auerbach, visa dispensar a interpretação e, com ela, as indeterminações de sentido. O estilo com que Tolstoi apresenta a história de Jesus é mais próprio do herói lendário do que do herói histórico do estilo fragmentado do Novo Testamento. A dúvida que convoca a interpretação torna-se um elemento desnecessário à compreensão do seu texto possivelmente mais “homérico”, ou “redundante”. O autor encarrega-se de fornecer a sua auto-exegese, literalizando o discurso e assinalando os limites daquilo que pode “ser expresso com clareza”, mas também aquilo que não pode ser interpretado.

Com esta digressão sobre a versão dos Evangelhos de Tolstoi, cujo grau de correcção, diz-nos o seu autor, reside “não nos seus raciocínios, mas na sua unidade, clareza, simplicidade, completude, e pela sua harmonia com os sentimentos internos de todos os que procuram a verdade<sup>353</sup>, e com as considerações iniciais sobre o “princípio de caridade” esboçado no comentário às suas diligências exegéticas (*Aquilo em Que Acredito*), pretende-se fundamentalmente duas coisas. Em primeiro lugar, contextualizar o argumento dos leitores para os quais a maior singularidade de *Hadji-Murat* reside na sua incompatibilidade com a teologia do autor, que enforma, ou até motiva, todas as suas obras ensaísticas e ficcionais do período pós-conversão. Em segundo lugar,

---

353 “*s vnytrennim tchuvstvom kajdogo tcheloveka, ishchushchego istiny*” (Cf. *OME*, p. 20).

introduzir um tópico importante para a compreensão, quer do conceito de infecção de *OQA?*, do qual já aqui falámos, quer dos métodos a partir dos quais Tolstoi vai modificando e depurando a sua biografia sobre Hadji-Murat: a dispensa da interpretação.

Por agora interessa sublinhar que no mesmo período em que continua a exortar os seus leitores a não procurarem sentidos ocultos nos capítulos do Sermão da Montanha, porque “*significam precisamente aquilo que dizem*” (AEQA, 90); em que denuncia qualquer forma de opressão como contrária à lei universal inscrita por Deus no coração de cada homem (seja a guerra, o patriotismo, os pogroms, o serviço militar obrigatório, o dogma ou os tribunais); em que abre e encerra o seu terceiro grande romance com citações dos evangelhos, que confirmam que é preciso “perdoar sempre, perdoar a todos, perdoar vezes sem fim, porque não havia quem não fosse culpado, não podendo por isso castigar ou corrigir”<sup>354</sup>, e em que anuncia que a “arte deve eliminar a violência e só a arte o pode fazer”<sup>355</sup>, Tolstoi depurava, em sucessivas revisões, a sua narrativa sobre o tão temerário quanto vingativo herói da resistência dos montanhese.

O resultado deste longo processo de depuração é pouco consensual entre os escassos críticos que se debruçaram sobre *Hadji-Murat*. Tal acontece, todavia, não apenas por esta obra contrariar presumivelmente o “princípio da não-resistência” que Tolstoi deriva do Sermão da Montanha e elege como a chave para a compreensão da doutrina de Cristo, purgada dos sedimentos exegéticos e conotações teológicas que a tinham transformado em afirmações metafísicas sobre a divindade de Cristo.

---

354 *Ressurreição* [Voskresenie], Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2010, p. 518.

355 *OQA?*, p. 167.

De acordo com certos estudiosos, como R. F. Christian, as dez variantes manuscritas de *Hadji-Murat* atestam o labor da transformação rigorosa de personagens psicologicamente densas e complexas (o ur-Hadji-Murat, das primeiras versões) em “personagens redondas”, mais opacas, e também mais conformes àquilo que em *OQA?* é categorizado como literatura universal<sup>356</sup>. Outros críticos, menos complacentes com os resultados práticos da teoria de arte de Tolstoi, como John Bayley, inserem *Hadji-Murat* nos moldes narrativos rígidos, e decepcionantes, que caracterizam a “arte da ficção” por que Tolstoi pugnou na sua fase tardia. Outros ainda (e.g. David Herman), atentos às estratégias paradoxais resultantes da “inscrição do silêncio”, analisam o árduo processo de escrita de *Hadji-Murat* como um *tour de force* técnico, remanescente do Livro de Job, incompatível com os artigos da teologia oficial de Tolstoi e com os princípios de inteligibilidade da comunicação artística, expostos em *OQA?*. Finalmente, um outro grupo de críticos, do qual se destaca Harold Bloom, surpreendidos pela descrição *particularizada* das personagens que desfilam fugazmente em *Hadji-Murat*, mas fundamentalmente da do seu protagonista, herói simultaneamente épico e trágico, em conflito com dois déspotas perversos, olham para a derradeira obra-prima que Tolstoi escreveu como uma indulgência do seu autor à imaginação artística que julgara ter esconjurado quando passa a devotar as suas energias à *imitatio Christi* e à arte do sermão.

Após referir a escrupulosa reconstituição histórica de *Hadji-Murat*, Henri Troyat, por exemplo, confessa não conseguir encontrar qualquer explicação para a natureza anómala do regresso do escritor ao Cáucaso da sua juventude, e dos primórdios da pura liberdade artística: o facto de Tolstoi ter conseguido escrever

---

356 Cf. R. F. Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*.



uma obra tão irrepreensível do ponto de vista literário, tão desprovida das reflexões religiosas e filosóficas que o ocupavam há mais de três décadas, e ao lado das quais todos os prazeres (artísticos incluídos) empalideciam e pareciam triviais, ou mesmo prejudiciais, permanece um enigma insondável<sup>357</sup>.

Harold Bloom, um dos leitores mais entusiastas de *Hadji-Murat*, ao qual devota um capítulo do seu *Cânone Ocidental*, em detrimento das obras mais conhecidas de Tolstoi, reflecte sobre o mesmo aspecto enigmático apontado por Troyat, e conclui igualmente que o “profeta da não-violência” se encontra simplesmente *ausente* da obra-prima que Tolstoi escreveu para o guerreiro muçulmano, avatar moderno, numa era democrática, do herói da épica clássica. O narrador de *Hadji-Murat*, à semelhança de Homero, não celebra nem deplora a batalha – antes a aceita como lei básica da vida. Ao escrever a história do guerreiro que “simultaneamente inventou e não inventou”, dotando-o de todas as qualidades que Homero distribui por diferentes heróis, e nenhum dos seus defeitos, Tolstoi ficou “tão fascinado pela arte do contador de histórias que se liberta das doutrinas tolstoianas e aceita, ao invés, a pureza da arte e da sua práxis”<sup>358</sup>. Ao aceitar, *involuntariamente*, a “pura arte”, centrando-se na representação da mudança interior do seu protagonista e na arte de justapor cenas contrastantes, Tolstoi liberta a narrativa das usuais “digressões predicaais”, sejam estas as suas crenças morais, religiosas ou estéticas. O que resulta desta ‘involuntária suspensão da crença’ é “a mais grandiosa excepção do Tolstoi da última fase, pois aqui o velho xamã rivaliza com Shakespeare”<sup>359</sup>. *Hadji-Murat* não é apenas uma narrativa *estranha* pela sua atmosfera homérica; o Tolstoi que

---

357 Troyat, *op. cit.*, p. 578.

358 Harold Bloom, “Tolstoy and Heroism”, p. 319.

359 *Idem*, p. 317.

narra a história do herói epónimo é, como Shakespeare, “simultaneamente todos e ninguém, tanto interessado como desinteressado, profundamente implicado e, contudo, desapaixonado”<sup>360</sup>. O seu inesquecível protagonista, que morre como nenhum outro protagonista anterior a si, provocador como os heróis trágicos de Shakespeare, mas, e ao contrário de Rei Lear, sem “combater ou conjurar forças demoníacas”, é também, num triunfo irónico do dramaturgo que Tolstoi tentara esconjurar, com virulência absurda, no seu ensaio sobre Shakespeare, “uma versão shakespeareana de Tolstoi”. Quer pelos seus “shakespeareanismos inconscientes”, o catálogo infindável de personagens vividamente particularizadas, quer pelo modo como ficamos a conhecer o mundo interior do admirável guerreiro, *Hadji-Murat* é, para Bloom, “a melhor história do mundo” porque é, indiscutivelmente, a história mais shakespeareana do romancista, a sua “pedra-de-toque pessoal do sublime da prosa de ficção”<sup>361</sup>.

Em contraste com o panegírico de Bloom à qualidade única do sublime em *Hadji-Murat*, a qual tudo desculpa, até o seu “simbolismo demasiado óbvio”, técnica subversiva desta narrativa, “tão estranha como a *Odisseia* e tão familiar como Hemingway”<sup>362</sup>, o crítico britânico John Bayley olha para esta novela como o culminar da busca pela perfeição estética. Lamenta-o porém pelos motivos pelos quais Bloom o celebra. A nova “arte da comunhão” do Tolstoi crescentemente metafórico e confiante na arte de “infectar o seu recipiente com um sentimento”, a qual personagens como Platon Karataev, ou mesmo Andrei, com as suas intimações da imortalidade e da natureza (e.g. o “céu alto”, sob o campo de Austerlitz, ou o velho carvalho), já anunciam, lapsos simbólicos numa obra de

---

360 Bloom, *op. cit.*, p. 316.

361 *Idem*, p. 313.

362 *Idem*, p. 314.

outro modo exemplar, poderá ser “mais laboriosamente urdida” do que qualquer outra narrativa de Tolstoi. Todavia, por este mesmo motivo, é decepcionante: *Hadji-Murat* não é mais do que uma “parábola sem sentido”<sup>363</sup>.

Na apreciação deflacionada de Bayley dos recursos estilísticos que *Hadji-Murat* exhibe, a arte de Tolstoi torna-se ali impessoal, esvaziada, e as pessoas desaparecem de cena. O egotismo gargantuesco de Tolstoi, a sua auto-absorção, condição necessária da monumental galeria de indivíduos encarnados e imperfeitos que desfilam como que por acidente em *Guerra e Paz*, é sacrificado no altar, não da “arte pela arte”, mas no da “vida boa”, na imitação do que “deverá ser”. As personagens anteriores, tão individuais nas suas idiossincrasias e na consciência de si quanto o seu criador omnipresente, são substituídas pelas construções parabólicas enfadonhas, pelos símbolos que denotam, através de sinédoques óbvias, os protagonistas desprovidos de personalidade.

O exemplo paradigmático desta transformação é a comparação elaborada no início do conto (e retomada na coda final), o breve apólogo que emoldura a narrativa de *Hadji-Murat*. Neste apólogo, que incorpora e amplia a entrada do diário de Tolstoi, citada no início deste capítulo, onde o autor regista pela primeira vez o plano de escrever a história sobre o célebre “salteador”, o narrador descreve como, de regresso a casa após um passeio pelos campos, vê um maravilhoso cardo carmesim, daquela espécie ao qual se chama de “tártaro”. Ao tentar apanhá-lo, para o acrescentar ao seu ramo de flores campestres, constata a dificuldade, e futilidade, e executar a tarefa:

Muito difícil, porém: a haste não só picava por todos os lados, mesmo através do lenço com que eu tinha envolvido a mão, mas era também tão duro que lutei com ele uns cinco minutos, pelo menos, rasgando os filamentos um a

---

363 John Bayley, *op. cit.*, p. 192.

um. Quando, por fim, arranquei a flor, a haste estava toda em farrapos e a flor já não parecia fresca nem bonita. Além disso, o seu aspecto tosco e berrante não condizia com as ternas flores com que eu compusera o ramo. Lamentei ter destruído inutilmente uma flor que, no seu lugar, era tão linda. Deitei-a fora. “É impressionante a força, a energia daquela flor – pensei, recordando o que me custara a arrancá-la. – Lutou muito pela vida e vendeu-a caro”(HM, 9-10).

Após um breve comentário sobre a natureza rapace e cruel da espécie humana, o narrador procura involuntariamente qualquer sinal de vida no campo negro acabado de lavrar e repara num pequeno arbusto, que sobrevivera à acção do homem, um segundo “tártaro” solitário, semelhante àquele a que tinha arrancado inutilmente uma flor. Desta vez não tenta, porém, enriquecer o seu ramo de “ternas flores” com a flor “tosca e berrante” do “tártaro”, cuja tenacidade e apego à vida o faz recordar-se de “uma história caucasiana”:

O arbusto de “tártaro” tinha três hastes. Uma fora arrancada, as outras duas espetavam-se como cotos de braço. Cada qual com a sua flor, dantes vermelha, agora preta. Um caule dobrava-se, partido, com a sua flor suja na ponta; o outro, embora coberto de lama negra, ainda se erguia. Era evidente que o arbustinho fora pisado por uma roda e só depois se levantara, estando por isso retorcido. E mesmo assim de pé, era como se lhe tivessem arrancado um pedaço do corpo e um braço, o tivessem esventrado, lhe tivessem vazado um olho, mas segurava-se em pé e não se entregava ao homem que matara todos os irmãos à volta.

“Mas que energia! – pensei. – O homem venceu tudo, exterminou milhões de ervas, mas ele continua a resistir.”

Então, lembrei-me de uma história caucasiana que em parte testemunhei, em parte ouvi contar por outros, e o resto fantasiei. Esta história, tal como se formou na minha memória e imaginação é a que relato a seguir.” (HM, 10)

Se Harold Bloom nos revela que, a cada vez em que relê este prelúdio, fica maravilhado pelo facto de o seu simbolismo demasiado óbvio não lhe parecer um defeito estético, o mesmo não sucede com Bayley. Diante da metáfora transparente do cardo para denotar as qualidades do protagonista, e do tom parabólico que este prefácio confere à narrativa que emoldura, o crítico conclui que tais recursos facilitam a apreensão do sentido da narrativa, tornando-a possivelmente inteligível até para uma audiência de camponeses iletrados (ou, nos

seus termos, “rústicos”). Se estes recursos constitutivos da técnica de *Hadji-Murat* tornam tudo, como Bloom coloca, “extraordinariamente óbvio”, permitem a também a Tolstoi consumir nesta novela o ideal preconizado em *OQA?*. São os sinais visíveis do processo de desumanização operado pela teoria da arte do Tolstoi tardio: “e isto em prole de nada – porque o conto não ilustra nada, mas é sobre Hadji-Murad *tout court*”<sup>364</sup>.

As intromissões do autor pré-conversão, as digressões e os recalcitrantes epílogos que tamanhas objecções tinham suscitado nos primeiros leitores de *Guerra e Paz*, e que Tolstoi, após a maturação de um novo manifesto literário, planeava depurar com a ajuda de Strakhov, são celebrados por Bayley, por motivos parecidos com os que E. M. Forster, em *Aspects of the Novel*, enaltece o romance ‘imperfeito’ de Tolstoi. Tais violações do distanciamento estético constituem a marca do solipsismo – a *particularidade*, ou, na variante tipicamente tolstoiana desta qualidade, o que Bayley designa de “*samodovolnost*” (auto-suficiência ou auto-estima)<sup>365</sup>. Este intenso sentimento físico de si que Tolstoi consegue transmitir num movimento metonímico às suas criações é conceptualizado no epílogo de *Guerra e Paz*, em particular na afirmação solipsista recorrente – “Eu sou único e tudo o que existe é apenas eu” – ou, nas palavras de Wittgenstein, “eu sou o meu mundo. (o microcosmos)” (*TLP*, §5.63).

*Todas as suas personagens [à excepção de Karataev] vêem a realidade tal como ela é. A asserção do seu solipsismo é tão grande que consegue criar um solipsismo comparável nas suas personagens; ele não as alcança tanto por meio da intuição ou simpatia como por as dotar do mesmo poder de existência absoluta e primeva que ele próprio possui. Temos de olhar para Shakespeare para ter alguma coisa que se lhe aproxime, mas Shakespeare enquanto pessoa está ausente da sua criação. A presença de Tolstoi ali é esmagadora, mas a*

---

<sup>364</sup> Bayley, *op. cit.*, p. 192.

<sup>365</sup> *Idem*, p. 43, *et passim*.

presença das suas personagens também é esmagadora. A visão de Tolstoi é mais ampla, mais total, mas não é mais *autêntica* do que a das suas personagens<sup>366</sup>.

Como Platon Karataev, que permaneceria sempre para Pierre “extraordinário, redondo, eterna personificação da simplicidade e da verdade”<sup>367</sup>, Tolstoi sucumbe à tentação de ilustrar uma ideia e não consegue conferir “carne” àquele camponês-cristão que apenas existe para a, e através da, consciência de Pierre. A ênfase nas qualidades físicas de Karataev, na sua forma esférica, voz ou cheiro, não suprem, de acordo com o critério subitamente severo de Bayley, a ausência da *particularidade* que insufla de vitalidade todas as outras personagens de *Guerra e Paz*, “seres inteiramente sentientes” [*fully sentient beings*]<sup>368</sup>.

Bayley censura a reiteração da qualidade esférica de Karataev, o uso da metáfora, “que unifica”, em detrimento da afirmação do solipsismo tolstoiano, “que diversifica” e é incompatível com quem “viu a luz” e busca a união com os outros homens por meio de uma arte religiosa (ou “católica”, no sentido de “universal”). Ao fazê-lo, está também de certa forma a censurar *Hadji-Murat* e todos os protagonistas (incluindo o narrador de *Confissão*) que surgem após *Anna Karenina*. Nesta obra, que Tolstoi considerava ser o seu primeiro romance, as intromissões do autor, as célebres “generalizações”, tendem a tornar-se menos evidentes, as metáforas são mais óbvias (e.g. a luz da vela que se apaga na cena do suicídio de Anna), até se desvanecerem por completo em narrativas como *Hadji-Murat*, substituídas por prefácios e epílogos proverbiais, “demasiadamente óbvios” e esvaziados de conteúdo. Tal modificação de método confere, concede Bayley, um novo tom e coerência artísticos até então ausentes do estilo de Tolstoi, mais congruentes, não obstante os evidentes assomos da “disfarçada

---

366 *Idem*, p. 158.

367 Tolstoi, *Guerra e Paz*, Livro IV, p. 61.

368 Bayley, *op. cit.*, p. 50.

tendenciosidade” ou assertividade da sua personalidade<sup>369</sup>, com o ideal do “well-wrought book” de Percy Lubbock e Henry James (mas também, de certo modo, do da “pura práxis”, enaltecida por Bloom). Retira, todavia, a qualidade “dramática, complexa e multiforme, e até shakespeareana”, do Tolstoi pré-conversão religiosa<sup>370</sup>.

Por seu turno, Wittgenstein, um outro notável leitor do Tolstoi tardio, parece ter sido imune aos efeitos negativos, mencionados por Bayley, da superação do “solipsismo tolstoiano” a favor do princípio que afirma que uma obra literária é tanto melhor quanto mais mostrar aquilo que *deverá* ser (i.e. o caminho do bem), e não descrever aquilo que aconteceu<sup>371</sup>. Para além de professo admirador das narrativas exemplares e parábolas religiosas, coligidas e publicadas sob o título inglês de *Twenty-Three Tales*<sup>372</sup>, Wittgenstein nutria particular apreço por *Hadji-Murat*. As evidências biográficas apontam para que este apreço se terá mantido constante e que o entusiasmo inicial de Wittgenstein por esta obra

---

369 *Idem*, p. 274.

370 Bayley contrasta os epílogos (os ensaios sobre a história) de *Guerra e Paz* com a última parte de *Anna Karenina*, censurada pelo editor “eslavófilo” da revista onde esta obra foi primeiro publicada. Mesmo constituindo o epílogo de *Anna Karenina* uma intromissão das reflexões de Tolstoi sobre as questões políticas da altura (a “questão eslava” e a guerra da Sérvia contra os Turcos), na forma do romance, ele é “económico, ficcional, metafórico”. Estas qualidades que se, por um lado, aproximam *Anna Karenina* do ideal do “well-wrought book” de Percy Lubbock e Henry James (cujas críticas a *Guerra e Paz* Bayley se dedica a desmontar) afastam-no, por outro, do ideal de Bayley: perde-se a “aparente liberdade e variedade do epílogo *Guerra e Paz*”, a sua qualidade “dramática, complexa e multiforme e, até mesmo, shakespeareana” (Bayley, *op. cit.*, p. 187).

371 Em “Onde está a verdade na arte?” (1887), Tolstoi, contrariando o que afirma em outros escritos, reafirma o princípio aristotélico de que a arte trata não daquilo que aconteceu (o contingente), mas daquilo que poderia acontecer (o universal), e que uma obra literária é tanto melhor quanto mostrar aquilo que *deverá* ser, e não descrever aquilo que aconteceu. O seu argumento é curioso: para mostrar o que *deverá ser* [i.e. o caminho do bem] é impossível descrever apenas aquilo que aconteceu. Cf. Tolstoi, *Shakespeare, The Christian Teaching, Letters and Introductions*, pp. 185-87.

372 Nas suas memórias sobre o período em que estudara com Wittgenstein, em Cambridge, no ano lectivo de 1946/47, Norman Malcolm testemunha que Wittgenstein “tinha uma opinião extremamente elevada destas histórias”. Malcolm refere ainda que, certa vez, estando Wittgenstein desagradado consigo (por um motivo do qual já se esquecera), mencionou numa conversa as narrativas morais de Tolstoi e o efeito no imprevisível mestre foi imediato: Wittgenstein “tornou-se amigável e animado”. Cf. Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein, A Memoir*. Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 45.

“maravilhosa”, expresso numa carta a Bertrand Russell, datada de 1912, quando estudava ainda com o filósofo e matemático em Cambridge, não se terá desvanecido<sup>373</sup>. Décadas mais tarde, Wittgenstein continua a qualificar *Hadji-Murat* com o mesmo adjectivo e a aconselhar a sua leitura.

Verifica-se que se, sob a influência da lição moral de *Os Meus Evangelhos*, Wittgenstein aconselhava a sua leitura aos amigos que atravessavam crises espirituais, uma vez que aquela obra o mantivera “praticamente vivo” quando combatia como voluntário na Frente Russa<sup>374</sup>, também aconselhava *Hadji-Murat* aos discípulos que cumpriam o serviço militar a bordo de um navio.

Em resposta a uma carta do filósofo norte-americano Norman Malcolm, datada de 26 de Junho de 1945, onde aquele se referia à guerra como um “tédio”<sup>375</sup>, Wittgenstein objecta a esta descrição e afirma que o estado de aborrecimento de que Malcolm se lamenta é sintoma de uma fraca “digestão mental”. Wittgenstein compara a atitude de Malcolm à de um aluno que encara a intensa aprendizagem na escola com a mesma sensação de tédio: ambos não estão a aprender o muito que se *pode* aprender naquelas duas situações. Ao pupilo ficcional entediado, Wittgenstein poderia responder que, predispucesse-se ele para a aprendizagem [*if he only could get himself to learn*], aprenderia o que se *pode* aprender naquela situação, e não julgaria a escola um local tão aborrecido. Ao discípulo e amigo, Wittgenstein sublinha que acredita que muito se poderá aprender sobre os seres humanos no contexto de uma guerra, “*se conseguirmos*

---

373 Este apreço manteve-se constante. Wittgenstein lê *Hadji-Murat* pela primeira vez em 1912. No Verão do mesmo ano escreve a Bertrand Russell, aconselhando a sua leitura e sublinha o seu entusiasmo: “se não leu, deveria, porque é *maravilhosa*.” Cf. Wittgenstein, *Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents, 1911-1951*, Brian McGuinness (ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 35. Numa outra carta para Rush Rhees, datada de 25.6.45, Wittgenstein diz que leu recentemente *Hadji-Murat*, “um livro maravilhoso [*a wonderful book*]” (*idem*, p. 378).

374 Cf. Carta de Wittgenstein a Ludwig von Ficker (24.07.1915), citada em Monk, *op. cit.*, p. 132.

375 Norman Malcolm, *op. cit.*, p. 36.



manter os olhos abertos”<sup>376</sup>. Neste momento, será conveniente recordar que as notas esparsas sobre o sentido da vida, a morte, o dever, a vida autêntica, Deus e religião, que surgem nos *Cadernos* e no *Prototractatus*<sup>377</sup> – e nas secções do *Tractatus* que tanto surpreenderiam Bertrand Russell pelo seu misticismo –, foram escritas quando Wittgenstein combatia na I Guerra Mundial. Reflexões como “Crer num Deus significa compreender a questão do sentido da vida. / Crer num Deus significa perceber que ainda nem tudo está decidido com os factos do mundo. / Crer em Deus significa perceber que a vida tem um sentido”<sup>378</sup>, cujo conteúdo as aproxima de *Confissão* e cuja formulação as aproxima mais de uma oração do que de um argumento filosófico, revelam como a busca de Wittgenstein para a solução final do problema da filosofia está intimamente relacionada com a questão que a guerra, o perigo e a morte tornara possivelmente ainda mais premente: “Como posso ser um bom filósofo quando não consigo ser um homem bom?”<sup>379</sup>. A bordo do seu navio, Wittgenstein anotava nos seus cadernos e diários codificados que “[p]ara a vida no presente não há morte”; “[o] medo perante a morte é o melhor sinal de uma vida falsa, isto é, má”; só quem vive “no presente e para o espírito” é livre<sup>380</sup>. Atestava também a influência da lição ética contida no “único livro” que encontrara na pequena livraria de Tarnov, *Os Meus Evangelhos*: “Repito as palavras de Tolstoi vezes sem conta na minha cabeça: ‘O homem é impotente na carne mas livre por causa do espírito.’ Possa o espírito estar em

---

376 Malcolm, *op. cit.*, p. 95.

377 Cf. Brian McGuinness, *Approaches to Wittgenstein: Collected Papers*, London: Routledge, 2002.

378 Wittgenstein, *Cadernos 1914-1916*, João Tiago Proença (trad.), Lisboa: Edições 70, 2004, p. 110.

379 Brian McGuinness, *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig 1889-1921*, London: Penguin, 1990, p. 227.

380 Wittgenstein, *Cadernos 1914-1916*, p. 111; McGuinness, *idem*, p. 222.

mim! [...] Não tenho medo de ser morto, mas de não cumprir o meu dever correctamente. Deus me dê a força! Ámen. Ámen. Ámen”<sup>381</sup>.

Retomando a analogia expressa por Wittgenstein na carta a Malcolm acima citada, se “pensar é *digerir*” e “quanto melhor estivermos a pensar, mais retiraremos daquilo que estivermos a ver”<sup>382</sup>, no caso de uma “digestão mental” atrofiada, Wittgenstein sugere a sua estimulação através da leitura de certos livros. E o livro seleccionado para obter o efeito pretendido, isto é, para suprir o défice de atenção reflexiva de Malcolm, do qual o seu professo tédio a bordo do navio de guerra é sintoma, é *Hadji-Murat*, um exemplar do qual Wittgenstein acaba por enviar a Malcolm.

Numa outra carta, por datar, escrita cerca de dois meses mais tarde, Wittgenstein menciona novamente *Hadji-Murat* para reafirmar que há muito para aprender com a leitura desta obra “porque há muito *nela*” [*there is a lot in it*]. Wittgenstein não tenta, tipicamente, esclarecer a natureza dos conteúdos cognitivos de *Hadji-Murat*; limita-se a dizer que espera que Malcolm retire muito desta leitura. Acrescenta, porém, a qualificação importante: esta obra é a prova de que o seu autor é “um homem A SÉRIO” e de que “tem o *direito* de escrever”<sup>383</sup>.

Embora elípticos, como seria, de resto, de esperar, os comentários de Wittgenstein sobre *Hadji-Murat* são relevantes. Em primeiro lugar, e para manter a metáfora terapêutica da primeira carta de Wittgenstein, apontam para o seu estatuto de potencial coadjuvante de “digestões mentais” deficientes, sugerindo que o seu possível efeito terapêutico passa, não pela aquisição de novos conhecimentos, mas por dirigir a atenção para *ver* o que está oculto pela sua

---

381 McGuinness, *op. cit.*, pp. 220-21.

382 Malcolm, Carta de 26.6.45, *op. cit.*, p. 95.

383 *Idem*, p. 97.

simplicidade e familiaridade – e que portanto não está a ser *digerido*. Em segundo lugar, estabelecem a relação entre carácter e obra, entre ser um “homem a sério” e “ter o *direito* a escrever”, isto é, o direito moral. Esta relação, expressa na injunção de Wittgenstein atrás citada – “Como posso ser um bom filósofo quando não consigo ser um homem bom?” – e em diversos comentários reunidos em *CV*, é reivindicada, como vimos no capítulo precedente, tanto por Wittgenstein, para justificar as suas dúvidas quanto ao estatuto de Shakespeare, como por Tolstoi, para recusar a “hipnose de Shakespeare”.

Por agora, interessa sublinhar a possibilidade de que na apreciação de Wittgenstein *Hadji-Murat*, pelas razões invocadas, surgisse como um candidato para integrar a lista, se não das “coisas *imensas* em arte” que identifica nas suas aulas sobre estética, pelo menos da lista de obras que se dirigem a nós “na linguagem de um grande ser humano”. Daquele conjunto de obras que mostram, contra a cultura progressista dominante, que a melhor arte tem outro estatuto que não apenas o de entreter ou distrair (*CV*, 81e, 42e).

Quer seja lida como uma fonte histórica<sup>384</sup>, uma glorificação da luta, incompatível com a doutrina da não-violência, uma descrição não dogmática de uma pulsão básica da vida, como uma superação do solipsismo que insufla de vitalidade as personagens pré-profeta do pacifismo, ou ainda como um ‘manual terapêutico’ em tempos de guerra, *Hadji-Murat* não deixa de surpreender. (Tal como não deixa de surpreender que a sua recepção tenha dado origem a um corpus crítico, não só pouco estável, como despiciendo quando comparado com outras novelas de Tolstoi). Por um lado, não é a obra que se poderia esperar do autor que mesmo naqueles romances que repudia por serem, como *Rei Lear*, tão desprovidos

---

384 Herman refere que este é um dos eixos basilares, a partir dos quais a recepção crítica soviética de *Hadji-Murat* se desenvolveu. Cf. Herman, *op. cit.*

de uma clara concepção do bem e do mal, já objectava, através de Levin, a todos os argumentos invocados para justificar *a priori* uma guerra: “*quaisquer que fossem os objectivos comuns*”<sup>385</sup>. Por outro, não é a obra mais harmonizável com os escritos que se seguiram a *Confissão*, em particular, com *O Reino de Deus Está Dentro de Vós* (que tanto influenciaria Gandhi) e *AEQA*, onde Tolstoi não cessa de glosar a ideia de que “qualquer acto de violência, pilhagem, execução ou guerra são o resultado, não da força irracional da natureza, mas da ignorância do homem do que é a verdade” (*AEQA?*, 235).

Hadji-Murat, cujas proezas, celebradas pelos convidados do velho príncipe Vorontsov, incluíam ter irrompido em pleno dia em Temir-Cão-Chura e assaltado várias lojas, e ter mandado matar “vinte e seis prisioneiros” (*HM*, 49), não é o herói mais congruente com o postulado de que a arte do futuro, “ao invocar os sentimentos de fraternidade e amor nas pessoas sob condições imaginárias, [...] treinará as pessoas a experimentar os mesmos sentimentos na realidade sob as mesmas condições” (*OQA?*, 166).

Embora tal congruência entre teoria e prática não seja certamente um imperativo (mesmo no caso de Tolstoi), nem tão pouco um desiderato para a maioria dos leitores e críticos, não deixa de ser misterioso que *Hadji-Murat*, após as suas diversas redacções, pareça violar de forma tão flagrante, como Henri Troyat ou Harold Bloom afirmam, sem qualquer resquício de pesar, todas as crenças morais e estéticas que Tolstoi preconiza (ou que é tido comumente por preconizar) em *OQA?* e em *ST*. Talvez seja conveniente abrir aqui um parênteses para reiterar que, ao chamar a atenção para este aspecto, não pretendo atribuir uma autoridade particular aos eventuais comentários de Tolstoi sobre a sua obra

---

385 *Anna Karenina*, p. 815, meus itálicos.

literária (tecidos quer nos diários, quer na correspondência ou ensaios) nem defender a tese implícita de que o sentido de *Hadji-Murat* equivale àquele estipulado pelo seu autor. Não disputo a evidência de que um autor não é necessariamente um bom juiz do que se encontra realizado no seu texto, isto é, no caso de ter deixado um *corpus* crítico. Todavia, reconheço, à semelhança de Martha Nussbaum em relação a Henry James e aos seus prefácios<sup>386</sup>, que há exceções e Tolstoi, pese embora a sua relutância em oferecer comentários sobre qualquer uma das suas obras ficcionais, para além daqueles que as integram, é uma delas. Neste sentido, recorde-se que o próprio Tolstoi defende que o sentido de uma obra literária pode divergir radicalmente da intenção original do autor. Num curto texto sobre Anton Tchekhov, cujos contos apreciava (ao contrário da sua obra dramática), Tolstoi analisa “A Querida” [*Dychetchka*”, 1899] a partir desta estratégia hermenêutica e atribui a excelência do conto à assimetria que verifica entre a intenção original (do autor empírico) e a intenção realizada no texto. A ser verdade a hipótese de que Tchekhov, enformado por certas ideias (feministas), pelo “espírito do tempo” (expressão pouco querida de Tolstoi), pretendia com a sua história “mostrar o que uma mulher não deve ser”, ridicularizando a sua heroína, sucede que, “ao dirigir para ela a atenção concentrada de um poeta”, acaba por mostrar involuntariamente o inverso<sup>387</sup>. O resultado deste desvio – tanto ou mais bem conseguido quanto involuntário – é uma obra literária mais complexa do que o intuito didático inicial de defender a “questão das mulheres” poderia permitir vislumbrar (pelo menos do ponto de vista de Tolstoi). Ao invés de amaldiçoar a patética “queridinha”, Tchekhov, tal como

---

386 Cf. Martha Nussbaum, “Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature”, p. 10, *et passim*.

387 Tolstoi, “An Afterword to ‘Darling’”, *What Is Art? and Essays On Art*, Aylmer Maude (trad.), Tolstoy Centenary Edition, Oxford, London: Oxford UP, 1929, pp. 325, 327.

Balaam, na narrativa bíblica, e o verdadeiro artista, acaba por abençoar aquela mulher desprovida de ‘consciência de si’, de interesses e opiniões próprias, a não ser as que absorve por osmose, e com igual grau de entusiasmo, dos homens que se sucedem na sua vida: ao entusiasmo pela gestão do teatro do primeiro marido segue-se o entusiasmo pelo negócio da madeira do segundo; ao da luta contra epidemias bovinas do veterinário segue-se, por fim, o da gramática e o da rotina escolar do filho adoptivo. Não importa aqui discutir a noção de “intenção autoral” de Tolstoi, aventar se ela procederá ou não do que a crítica e teoria da literatura do século XX designariam de falácia intencional (ou genética). Poderemos discordar da conclusão da leitura de Tolstoi do “efeito involuntário” que Tchekhov, como verdadeiro poeta que é, obtém ao prolongar a sua atenção (e, por conseguinte, a do leitor) sobre Olenka – o de que ela “permanecerá sempre um exemplo do que a mulher pode ser por forma a ser feliz e a tornar felizes aqueles com quem o seu destino está unido”<sup>388</sup>. O que interessa sublinhar é que Tolstoi admite não só a possibilidade de o sentido de um texto colidir com a intenção do autor como também nesta divergência residir o seu valor artístico.

Todavia, como já aludido, tal assimetria não impede John Bayley e R. F. Christian de citarem *Hadji-Murat*, pesem embora as diferentes conclusões, como um candidato para figurar numa das duas categorias da arte, *no sentido pleno da palavra*, estipuladas em *OQA?*: a arte religiosa, que transmite sentimentos *explicitamente* religiosos, ou a arte universal, que transmite *sentimentos elevados*, acessíveis a todos.

Ressalve-se que esta distinção, delineada em *OQA?*, muitas vezes mal descrita (ao que não será alheia a oscilação na argumentação de Tolstoi), *não* se

---

388 Tolstoi, “An Afterword to ‘Darling’”, p. 327.

reporta a obras avaliadas independentemente do seu conteúdo, isto é, avaliadas *exclusivamente* através do critério de infecção<sup>389</sup>. Num dos capítulos mais criticados deste ensaio, o capítulo XVI, Tolstoi acrescenta um outro critério para avaliação da arte: o seu conteúdo moral. No âmbito da teoria da arte de Tolstoi, este segundo critério determina se o objecto artístico, i.e., o objecto que cumpre a condição necessária e suficiente da arte (a infecção) entra para a categoria de arte cristã – a arte no sentido mais elevado da palavra. Tolstoi resolve então subdividir esta categoria em duas subcategorias: a arte religiosa e a arte universal. A primeira transmite sentimentos positivos (de amor a Deus ou ao próximo) ou sentimentos negativos (de indignação ou terror pela violação deste amor); a segunda transmite sentimentos inteligíveis a todos. Um dos exemplos que Tolstoi oferece desta segunda subcategoria é, porventura, mais esclarecedor do que a estipulação do seu “conteúdo” (i.e. sentimentos inteligíveis a todos), ou mesmo do que as obras literárias que Tolstoi cita, com hesitação, como candidatos à categoria de “arte universal” (e.g. *Dom Quixote*, *David Copperfield*, *Pickwick Papers*, os contos de Gogol, Puchkin, “alguns dos escritos de Maupassant”, sem esquecer o seu “O Prisioneiro do Cáucaso”<sup>390</sup>): a narrativa bíblica de José e dos irmãos. Tolstoi

---

389 Como afirmámos no capítulo anterior, de acordo com a teoria de *OQA?*, a primeira condição que um candidato tem de cumprir para ser considerado arte é ser *infeccioso*: quanto maior a sua capacidade de infecção, maior é o seu valor *qua* arte. Objectos que falhem em cumprir esta condição são excluídos do domínio da arte; não podem ser sequer classificados como boa ou má arte; são pseudo-arte, contrafacções. Refira-se ainda que, não obstante as flutuações e *non sequiturs*, dos quais está, aliás, consciente, Tolstoi pretende reiterar que “só existem duas espécies de boa arte cristã; tudo o resto [que cumpra o critério de infecção, mas] que não corresponda a nenhuma destas espécies, deve ser classificado como má arte” (*OQA?*, p. 136).

390 Neste aspecto, Tolstoi não pode ser acusado de incoerência: ao aplicar os seus dois critérios de avaliação da arte, recusando o estatuto de arte, no verdadeiro sentido da palavra, a praticamente todo o cânone ocidental, também o recusa a todo o seu *corpus* literário, produzido até *OQA?*. Como já referido, a excepção é feita, numa nota de rodapé, a dois contos, “Deus Vê a Verdade Mas Espera” e “O Prisioneiro do Cáucaso”, ambos publicados em 1872 (e incluídos na sua cartilha, *Azbuka*). O primeiro, uma versão da história favorita de Platon Karataev, de *Guerra e Paz*, sobre um comerciante falsamente acusado de assassínio que aceita as suas vicissitudes com espírito cristão, é inserido na categoria de arte religiosa. O segundo, a história de um soldado russo capturado pelos tártaros, e que consegue fugir com a ajuda de uma criança tártara, é inserida na de arte universal (cf. *OQA?*, n.r., p. 198).

conclui que, em contraste com os outros exemplos “mais literários”, a narrativa bíblica transmite sentimentos acessíveis a todos, independentemente do credo, idade, nacionalidade ou grau de instrução: todos podem compreender, isto é, *ressoar* com as desventuras e venturas do filho predilecto de Deus, José. Na verdade, o que parece distinguir esta narrativa das outras obras que Tolstoi hesita em classificar de arte universal, reconhecendo a dificuldade de aplicar a distinção a “obras de arte verbal modernas” (*OQA?*, 134), é tanto a espécie de sentimentos transmitidos (a inveja dos irmãos de José, a luxúria da mulher de Potifar), como a qualidade da forma através da qual tais sentimentos são comunicados, ou infectam o seu recipiente – a depuração e a ausência de pormenores e informações supérfluas:

Na narrativa de José não havia necessidade de descrever em pormenor, como hoje acontece, as roupas manchadas de sangue de José, a casa e as roupas de Jacob, e a afectação ou vestes da mulher de Potifar quando, ajeitando uma pulseira no braço esquerdo, disse ‘Vem a mim’, e por aí adiante, porque o sentimento contido nesta história é tão forte que todos os pormenores, excepto os mais necessários – por exemplo, que José se afastou para chorar<sup>391</sup> – são supérfluos e apenas serviriam para prejudicar a transmissão do sentimento, e por isso esta história é acessível a todas as pessoas, toca as pessoas de todas as nações, estrato, idade, chegou até nós, e continuará a viver durante milhares de anos. Mas retirem os pormenores aos melhores romances da nossa época, e o que restará? (*OQA?*, 134).

No âmbito da defesa daquilo que George Orwell apodou de concepção rarefeita da literatura do Tolstoi pós-apostasia artística, da literatura como uma parábola “quase independente da linguagem”<sup>392</sup>, justifica-se a possibilidade de que *Hadji-Murat*, embora não ilustre nada e não seja compaginável com a doutrina da não-violência propugnada pelo seu autor, possa aspirar ao que Tolstoi define como arte universal, cujo paradigma é a história de José e seus irmãos. Face às

---

391 Tolstoi refere-se aqui ao reencontro de José e os irmãos, no Egipto, quando estes falam entre si sobre o mal que tinham feito ao irmão mais novo, julgando que o governador (o irmão) não os compreenderia (Gn 42,24).

392 George Orwell, “Lear, Tolstoy and The Fool”, p. 126.



transformações e sucessivas depurações por que *Hadji-Murat* passa desde a sua primeira redacção, até chegar à sua forma final, é esta a conclusão de R. F. Christian:

Cristalina, excitante e supremamente bem narrada, [*Hadji-Murat*] aspira àquela categoria de literatura universal a que Tolstoi conferiu um estatuto tão elevado no seu tratado *O Que é a Arte?*, pois se, por um lado, ela reconhece [*acknowledges*] a força motora da vingança e da ambição, e embora nada avance em prol da causa da resistência passiva, o seu *pathos* está alicerçado no que Tolstoi chamava de “aqueles sentimentos muito simples e comuns, acessíveis a todos” – os sentimentos de solidariedade familiar e de compaixão pela vida humana<sup>393</sup>.

Mais adiante irei retomar esta possibilidade, averiguando as suas consequências. Importa, para já, sublinhar que ao propor *Hadji-Murat* como um candidato à categoria de arte universal se está a chamar a atenção para dois aspectos importantes, interligados: o primeiro, que a categoria de arte universal (ou arte cristã), tal como estipulada por Tolstoi, é incompatível com a afirmação de doutrinas ou de teses filosóficas e, por conseguinte, com a teoria didáctica da literatura, comumente imputada a *OQA?*<sup>394</sup>; o segundo, que ao despender considerável esforço para transformar personagens complexas e contraditórias (o Ur-*Hadji-Murat*) em personagens redondas, ou mais opacas, Tolstoi consegue veicular “aqueles sentimentos muito simples e comuns, acessíveis a todos”, alicerce do que em *OQA?* é definido como a marca da arte no sentido mais elevado da palavra, a arte cristã.

Por agora, não interessa confirmar ou disputar a ideia de que *Hadji-Murat*, pelos motivos referidos, possa ser, não obstante a sua incompatibilidade com as doutrinas morais de Tolstoi, um exemplo da “arte da comunhão”, da arte do futuro que, “ao transferir a consciência religiosa cristã do domínio da mente e

---

393 R. F. Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 246.

394 Recorde-se a discussão do capítulo anterior.

da razão para o domínio do sentimento, aproximará as pessoas, na prática, na própria vida, do ideal de perfeição e de união que lhes é indicado pela consciência religiosa” (*OQA?*, 156).

Importa, sim, discutir ainda alguns dos aspectos que tornam esta obra um facto singular no contexto da obra literária do seu autor.

Por um lado, *Hadji-Murat* não se insere no ciclo de contos “escritos para todos” (“*narodnye rasskazy*”), com intuitos claramente didácticos, cujo regulador poético é a simplicidade da “linguagem do quotidiano” e da Bíblia – a reinvenção de Tolstoi do *exemplum* medieval<sup>395</sup>. Tão pouco se insere no ciclo das novelas tardias, escritas num estilo elevado, “literário” (e este termo, como já sabemos, não está isento para Tolstoi de conotações pejorativas), “para os leitores que ainda não viram a luz”<sup>396</sup>, seja este estilo elevado tributário, ou não, tal como o de *Ressurreição*, da noção de “estranhamento”. Susan Layton chama a atenção para o uso da celebrada técnica na ida de Hadji-Murat à ópera e ao baile dos Vorontsov (capítulo 10), de forma a desacreditar as convenções russas, tal como vistas pelos olhos dos montanheses caucasianos (ou de Tolstoi)<sup>397</sup>. Todavia, a comparação entre estas duas cenas com outras obras onde Tolstoi descreve o teatro desse mesmo ponto de vista estranho, como se desconhecesse as regras subjacentes àquela forma de vida ou tradição (e.g. em *Guerra e Paz*, *OQA?* ou *ST*<sup>398</sup>), coloca em evidência o que distingue *Hadji-Murat*: a parcimónia com que Tolstoi visa

---

395 Gary R. Jahn analisa as particularidades estilísticas e temáticas de alguns destes contos e afirma: “Na sua tentativa de apresentar a sua versão da doutrina cristã nas obras para as camadas populares, Tolstoi reinventou o género eclesiástico do *exemplum*, uma história contada habitualmente como parte de uma homilia ou sermão, para ilustrar algum ponto em particular da doutrina. Cf. “Tolstoy as a Writer of Popular Literature”, *The Cambridge Companion to Tolstoy*, Donna Tussing Orwin (ed.), Cambridge: Cambridge UP, 2002, p. 117.

396 Cf. Carta a Tchertkov, Junho 1885, *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 383.

397 Cf. Susan Layton, “Imagining the Caucasian Hero: Tolstoj vs. Mordovcev”, *The Slavic and East European Journal*, vol. 30, no. 1 (Spring, 1986), pp. 1-17.

398 Cf. capítulo anterior, onde são citados excertos da cena de *Guerra e Paz* e das descrições da ópera de *OQA?*.

aqui restituir “*a vida complexa de muitos gestos*”, engolidos pela automatização da percepção, descrevendo-os como se os visse pela primeira vez. Por outras palavras, faz sobressair a economia com a qual a ópera italiana ou um baile são descritos como se fossem percebidos do ponto de vista de alguém de uma tribo diferente – neste caso, o ponto de vista imaginado seria o de Hadji-Murat. Valerá a pena citar aqui as duas cenas em questão:

No mesmo dia, à noite, no teatro arranjado no novo estilo oriental, exibiam uma ópera italiana. Vorontsov estava no seu camarote; na plateia apareceu a notável figura de Hadji-Murat, manco, com o turbante na cabeça. Entrou acompanhado por Loris-Melikov, ajudante-de-campo de Vorontsov, posto à sua disposição, e sentou-se na primeira fila. Depois de assistir ao primeiro acto com uma dignidade oriental, muçulmana, não só sem qualquer expressão de espanto, mas com um ar de absoluta indiferença, Hadji-Murat levantou-se e, olhando com calma para os espectadores, saiu, atraindo a atenção de toda a assistência.

O dia seguinte era uma segunda-feira, o dia de os Vorontsov receberem os convidados em sua casa. Numa grande sala fortemente iluminada, soava uma música escondida vinda do jardim de Inverno. As mulheres, jovens, menos jovens, com vestidos que lhes destapavam os pescoços, os braços e quase os peitos, valsavam abraçadas pelos homens de fardas vistosas. Junto ao bufete, *os lacaios de casacas vermelhas, meias e sapatos* serviam champanhe e ofereciam confeitos às senhoras. *A mulher do “sardar”, que apesar da sua idade avançada, estava também seminua*, deambulava no meio dos convidados com um sorriso amável e, por intermédio do intérprete, disse algumas palavras carinhosas a Hadji-Murat que, tal como no teatro, observava os convidados com indiferença (*HM*, 54, meus itálicos).

Compare-se o efeito de “estranhamento” desta descrição com aquele obtido em *Ressurreição* (composto no mesmo período em que *Hadji-Murat* ia sendo depurado), onde o autor concentra toda a força do seu estranhamento (ou iconoclastia) para o dirigir contra a liturgia ortodoxa, de forma a ridicularizá-la (tal esforço valeu-lhe a oficialização da sua excomunhão da Igreja Ortodoxa):

Começou o ofício festivo.

O ofício consistia nisto: o padre, paramentado com um traje de brocado, muito estranho e desconfortável, cortava e dispunha na bandeja pedaços de pão, depois metia-os na taça com vinho, ao mesmo tempo que pronunciava vários nomes e orações. O salmista, entretanto, primeiro lia sem parar, depois cantava, alternando com o coro dos presos, várias orações em língua eslava antiga, já de

si pouco compreensíveis e ainda menos por causa da rapidez da leitura e do canto [...]

A essência do ofício divino consistia em que se pressupunha que os pedaços cortados e metidos no vinho pelo padre, em resultado de determinadas manipulações e orações, se transformavam no corpo e no sangue de Deus. As manipulações baseavam-se em que o padre, com movimentos regulares, apesar de estorvado pelo saco de brocado que vestia, erguia ambas as mãos e mantinha-as erguidas, depois ajoelhava-se e beijava a mesa e o que estava em cima da mesa. Mas a acção mais importante era a de o padre, pegando com as suas mãos num guardanapo, o abanar monótona e fluentemente por cima da bandeja e da taça de ouro. Supunha-se que, neste entrementes, o pão e o vinho se transformavam em corpo e sangue e, por isso, este momento do ofício era montado com especial solenidade. (*Ressurreição*, pp. 159-160)

Por outro lado, em contraste com os romances ou novelas tardias (ou a trilogia com que inaugura a sua carreira literária), a caracterização de *Hadji-Murat* não procede em larga medida da anotação das ínfimas alterações na consciência das suas personagens (mesmo quando estão a morrer e descobrem que é preciso saber morrer), traço constituinte da “anti-poética”, com a qual Tolstoi reclama que a “boa vida” decorre onde o “bom enredo” se fragmenta. Como o autor reitera num texto tardio, a “arte começa com o ínfimo”, com a atenção ao pormenor. Isto sucede porque a “verdadeira vida começa com o ínfimo [...]. A vida verdadeira não é vivida onde grandes alterações externas acontecem – onde as pessoas se movimentam, colidem, lutam e se matam – ela é vivida apenas onde estas minúsculas e infinitesimais mudanças ocorrem”<sup>399</sup>.

Como dissemos no capítulo 2, G. S. Morson associa este método de registar a “vida verdadeira”, o “infinitesimal”, conceptualizado e aplicado por Tolstoi em diferentes obras, com intuitos distintos, ao que designa de “poética

---

399 “*Dlia tchego liudi odyrmanivaiutsia?*”, 1890 [“Porque é que os homens consomem substâncias estupefacientes?”]. Cf. “Why Do Men Stupefy Themselves?”, *Recollections & Essays*, Aylmer Maude (trad. e ed.), Oxford, London: Oxford UP, 1937, p. 81. A mesma ideia, originada no conselho do pintor russo (Briullov) a um aluno, surge também mencionada em *OQA?*, para contrapor à lamentada profissionalização das artes, e à sua consequente degradação, a arte própria, a arte produzida sem técnica, teoria ou escola, apenas através da atenção e amor ao infinitesimal, ou do que nos seus diários, Tolstoi apoda de “a vida complexa de muitos gestos”, dos quais não estamos muitas vezes conscientes (cf. *OQA?*, p. 99).

prosaica” [*prosaics*] – a poética do acidental através da qual Tolstoi encapsula nos grandes romances a sua “visão do mundo” e oferece aos leitores uma lição de “modéstia epistémica”. Contra as narrativas dos “totalitaristas semióticos”, que pressupõem que tudo tem um enredo, um padrão e um sentido decifráveis, a “poética prosaica” visa mostrar que o mundo é caótico (incluindo os nossos processos mentais) e que os acontecimentos mais *significativos* (históricos ou psíquicos) são na maior parte das vezes acontecimentos imperceptíveis: o que está oculto diante dos olhos pela sua familiaridade<sup>400</sup>. Por seu turno, como também já foi atrás referido, Boris Eikhenbaum associa este método de composição, marcado pela secundarização da sequência causo-temporal dos acontecimentos [*fabula*] de uma narrativa<sup>401</sup>, a uma concepção de personagem (ou de identidade pessoal) que privilegia a fluidez da personalidade em detrimento da sua unidade. De acordo com Eikhenbaum, esta apresentação caleidoscópica de uma pessoa está *parcialmente* realizada em *Ressurreição*. Neste romance, composto enquanto Tolstoi escrevia *Hadji-Murat* de acordo com a intenção de “expressar a natureza contraditória do homem”<sup>402</sup>, o autor insere uma das suas “generalizações”<sup>403</sup> (um dos eixos a partir do qual o estilo de Tolstoi obtém o efeito de “estranhamento”) para dirimir o “cânone da tipificação”:

Um dos mais vulgares e divulgados preconceitos consiste em afirmar que cada pessoa tem apenas as suas características determinadas, que existem pessoas boas ou más, inteligentes ou estúpidas, energéticas ou apáticas, etc. Mas as pessoas não são assim. Podemos dizer de um indivíduo que é mais vezes bom do que mau, mais vezes inteligente do que estúpido, mais vezes energético do que apático – e vice-versa; mas será mentira se dissermos que uma pessoa é boa e inteligente, e que outra é má e estúpida. No entanto, classificamos sempre as pessoas desta maneira. O que é incorrecto. As pessoas são como os rios: a água é igual, a mesma por todo o lado, mas cada rio ora é estreito, ora é largo, ora é

---

400 Cf. Morson, *Hidden in Plain Sight*.

401 Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 24.

402 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 457.

403 Eikhenbaum empresta a expressão do próprio Tolstoi. Cf. capítulo 2 desta tese.

rápido, ora é calmo, ora límpido, ora turvo, ora frio, ora quente. As pessoas também. Cada qual transporta em si o germe de todas as características humanas e manifesta ora uma, ora outras, e às vezes nem parece ele próprio, mas continuando, no entanto, a sê-lo<sup>404</sup>.

O crítico russo não tenta esclarecer como é que a tendência para a digressão, classificação ou prédica, expressa na “generalização” acima citada, se articula neste romance com a tendência contrária para a “descrição de particulares”. O crítico também não se debruça sobre o modo como esta “generalização”, tipicamente tolstoiana, “activa uma técnica artística”, *parcialmente* consumada em *Ressurreição*. Tal técnica consiste em dirigir a atenção para o que a tradição romântica precedente (de Marlinski a Lermontov), com os seus heróis portadores de atributos estáveis<sup>405</sup>, os seus enredos unificados, as suas digressões líricas e descrições metafóricas da natureza, tornara banal e, como tal, “artisticamente imperceptível”: os movimentos, muitas vezes discretos ou contraditórios, da mente – a “dialéctica da alma”<sup>406</sup>. O tópico de análise do primeiro volume do seu estudo consagrado a Tolstoi não é *Ressurreição*, ou *Hadji-Murat*, mas os mecanismos através dos quais, em obras como *Infância*, *O Ataque* ou os *Cossacos* (e nas suas primeiras descrições diarísticas do Cáucaso), Tolstoi dirige o seu ataque aos precursores românticos e reivindica, para usar as palavras de Tolstoi, um modo próprio de “sonhar acordado”, i.e. de descrever paisagens sem nelas ver intimações da grandeza de Deus ou o rosto da amada: “Não sei como é que as outras pessoas sonham, mas pelo que ouvi e li não tem

---

404 Tolstoi, *Ressurreição*, p. 229.

405 No volume dedicado aos anos 70, quando, após as experiências na escrita de contos populares, Tolstoi redescobre a obra de Puchkin, Eikhenbaum dedica-se a oferecer exemplos da influência da caracterização de Puchkin na obra de Tolstoi, e em particular em *Anna Karenina*, para a contrastar com os escritores realistas: “as suas pessoas não são tipos, nem tão pouco podem ser consideradas personagens acabadas; são “fluidas” e mutáveis, são apresentadas de forma íntima – como individualidades compostas de traços comuns a toda a humanidade” (Eikhenbaum, *Tolstoy in the Seventies*, p. 127).

406 [*dialektika duchi*]: expressão que o crítico empresta de uma resenha anónima sobre Tolstoi, publicada na *Sovremmenik*, em 1856 (Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 66).

nada a ver com o modo como eu sonho. As pessoas dizem que quando se olha para a natureza bela, surgem pensamentos sobre a grandeza de Deus e a insignificância do homem; os amantes vêem a imagem da amada na água”<sup>407</sup>.

Do ponto de vista temático e estilístico, *Hadji-Murat* aproxima-se naturalmente mais destes primeiros contos caucasianos do que dos grandes romances que se lhes seguiriam. Poderá ser mesmo visto como a consumação do romance cossaco que Tolstoi começa a escrever quando parte com o irmão para o Cáucaso, em 1851, e ao qual regressará repetidamente ao longo dos anos<sup>408</sup>. O estilo directo, purgado dos períodos colossais de *Guerra e Paz*, da sintaxe cumulativa e dicção cultas, é remanescente daquelas primeiras experiências literárias. Todavia, poder-se-á igualmente referir os momentos em que *Hadji-Murat* se torna mais próximo dos “métodos e da linguagem do quotidiano” que Tolstoi experimenta a partir da década de 70, em narrativas como “O Prisioneiro do Cáucaso”, do que daqueles primeiros contos, onde desenvolve a lição de Stendhal<sup>409</sup> e descreve num extraordinário “monólogo interior” as alterações ínfimas na consciência de um soldado que não compreendeu que foi atingido:

---

407 Entrada de 10 Agosto, 1851, *Tolstoy's Diaries*, vol. I, p. 35. Boris Eikhenbaum dá numerosos exemplos da “demolição” da “poética romântica da guerra” (ou do que o seu colega I. Tynianov cunhou de a “luta” ou o “combate” [*bor'ba*] entre um autor e a tradição precedente, através da qual se constitui a tradição e história literárias), efectuada por Tolstoi em contos como *O Ataque*, *A História de Um Cadete*, *A Tempestade de Neve* ou *Cossacos*. Cf. Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 90.

408 Nas digressões e aforismos com que Chklovski percorre o labirinto de conexões da obra de Tolstoi, as suas inovações, derivações e padrões repetitivos, *Hadji-Murat* surge como a consumação da viagem postergada de Olenin: o término de *Cossacos* é a composição mais poética de Tolstoi – as variantes de *Hadji-Murat*. Cf. Viktor Chklovski, *The Energy of Delusion* [*Energiia zabludeniia; kniga o siujete*], Shushan Avagyan (trad.). Champaign: Dalkey Archive Press, 2007, p. 67.

409 Tolstoi diz a Paul Boyer que aprendeu mais sobre a guerra a ler Stendhal do que com tratados de guerra ou do que com a sua própria experiência de batalha: “[Stendhal] ensinou-me a compreender a guerra. Reli a história da batalha de Waterloo, na *Cartuxa de Parma*. Quem antes dele descrevera a guerra daquele modo, i.e., do modo como realmente é? Lembra-se de Fabrizio atravessando o campo de batalha sem compreender ‘nada’? E como os hussardos o atiram facilmente para cima do cadáver de um cavalo, do belo cavalo do general? Mais tarde, o meu irmão, que serviu no Cáucaso antes de mim, confirmou-me a veracidade das descrições de Stendhal... Pouco depois, na guerra da Crimeia, foi-me fácil comprovar tudo isto com os

Com um estrondo terrível, qualquer coisa lhe caiu no meio do peito. Correu um bocado, embarçou-se na espada e caiu de lado. “Graças a Deus, apenas estou confuso!” – foi o seu primeiro pensamento. E queria levar as mãos ao peito, mas elas pareciam-lhe presas. Uma broca como que lhe furava a cabeça. Soldados passavam em frente, e ele, inconscientemente, contava: “Um, dois, três soldados e um oficial”. Depois, viu faíscas brilhantes e desejou saber de que seriam: disparos de metralhadora ou de canhão? Provavelmente de canhão. Eis mais um tiro, e ainda soldados: cinco, seis, sete soldados lhe passaram à frente. Queria acreditar que não estava senão magoado, mas tinha a boca tão seca que a língua se lhe colava ao palato, uma sede horrível o torturava. Como o peito se encontrava molhado, sentia uma sensação de humidade. Lembrou-se de água, e queria beber mesmo essa humidade: “Provavelmente, quando caí feri-me e deita sangue” – pensou [...] Depois luzes vermelhas começaram a saltar-lhe diante dos olhos e pareceu-lhe que os soldados o cobriam de pedras. As luzes brilhavam cada vez menos e as pedras que lhe punham em cima pesavam cada vez mais. Fez um esforço para afastar as pedras, inteiriçou-se e não viu mais nada. Não compreendia nada. Deixou de pensar e de sentir. Tinha morrido com um estilhaço em pleno peito<sup>410</sup>.

O narrador onisciente da narrativa emoldurada de *Hadji-Murat* não é o oficial do exército russo que discute com um desencantado comandante – um “Hamlet de Província de Shchigrov”<sup>411</sup> – as descrições metafóricas da literatura romântica, confirmando com bonomia que aqueles que abandonam a civilização e partem para o Cáucaso, inspirados pela “lenda dos glaciares e paisagens virgens”, estão na verdade destinados a desiludirem-se: “Sim [...], na Rússia olhamos para o Cáucaso de modo muito diferente do que quando estamos aqui. Já alguma vez passou pela experiência de ler versos numa língua que não conhece bem? Pensamos que são melhores do que na realidade são...”<sup>412</sup>.

O prólogo parabólico de *Hadji-Murat* não é uma introdução filosófica onde o narrador anuncia a intenção de esclarecer a natureza da coragem, a sua

---

meus próprios olhos. Mas, repito-lhe, tudo o que eu sei sobre a guerra aprendi primeiramente com Stendhal”. (Tolstoi citado em Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 78)

410 Tolstoi, “Sevastopol in May”, *Tolstoy’s Short Fiction*, pp. 71-72.

411 A comparação entre o Comandante Bolkhov e o Hamlet de Turgenev (do conto “Um Hamlet da Província” é de Nekrasov, que escreve uma carta entusiástica sobre “A História de um Cadete” (1855) a Turgenev, a quem Tolstoi dedicara o seu “artigo” de guerra. Citado em Christan, *Tolstoy: An Introduction*, pp. 56-57.

412 “Wood Felling, The Cadet’s Story” [“*Rubka lesa, rasskaz iunkera*”, 1855], *The Short Stories of Tolstoy*, Barbara Makanowitzky (trad.), Alexandra Tolstoy (intro.), New York: Bantam Books, 1960, p. 39.



“gramática” (“o que é um acto de coragem?”, “podem os animais ser corajosos?”) e declara que está mais interessado em evidenciar de “que modo e sob a influência de que sentimento um soldado mata outro soldado, do que em saber como os exércitos se posicionaram em Austerlitz ou em Borodino”<sup>413</sup>.

*Hadji-Murat* não é narrado na primeira pessoa por um voluntário que tenta compreender um fenómeno incompreensível e caótico (a guerra), enquanto discorre sobre o conceito platónico de coragem e observa os oficiais que modelam as suas vidas “a partir dos heróis de Lermontov e Marlinski”, e cujas acções são “governadas não pelas suas disposições próprias, mas pelas destes modelos” literários<sup>414</sup>.

Na galeria diversificada de personagens que compõem o mosaico dos vinte e cinco curtos capítulos de *Hadji-Murat* surgem todavia traços daqueles primeiros protagonistas que, não obstante as introduções, monólogos e diálogos filosóficos, anunciavam para os contemporâneos de Tolstoi um novo período na literatura militar russa, purgado do exotismo sentimental que maculava os heróis militares da literatura romântica<sup>415</sup>. O exemplo provavelmente mais flagrante disto é Butler, o jovem oficial de quem Hadji-Murat fica amigo “desde o primeiro encontro” (*HM*, 90). Além de partir para o Cáucaso por motivos análogos aos de Olenin, em *Cossacos* – “em parte para fugir das dívidas de jogo e do alfaiate, em parte para enfrentar a morte e tornar-se respeitável e respeitado por todos” –, Butler parece padecer da mesma doença civilizacional, que consiste em modelar-se através de modelos literários (românticos): “A única consolação de Butler,

---

413 “The Raid, A Volunteer’s Story” [“*Nabeg, rasskaz volontera*”, 1855], *The Raid and Other Stories*, Louise Maude e Aylmer Maude (trad.), New York: Oxford UP, 1990, p. 1.

414 *Idem*, p. 8.

415 Na apreciação do editor d’*O Contemporâneo* de contos como *Sevastopol*: “Mais uns quantos ensaios como estes e a vida militar deixará de constituir um mistério obscuro.” Nekrasov, apud Tolstoy: *The Critical Heritage*, p. 49.

naquele tempo, era a poesia guerreira a que ele se entregava não só no serviço, mas também na sua vida pessoal.” (HM, 112) Tal como os outros heróis dos primeiros contos de Tolstoi, mas particularmente como Olenin, o seu ascendente mais directo, que tanto se esforçara para se transformar num cossaco à la Rousseau e conquistar a mulher amada, Butler, inspirado tanto pela amizade que o une a Hadji-Murat e aos seus murides, como pela poesia da canção “solene e triste” favorita do herói ávaro, resolve arranjar “para si um bechmet, uma tcherkeska e umas nogovitsas” e, vestido como os rebeldes montanheses, “[s]entia-se também um montanhês e parecia-lhe que tinha a mesma vida que eles” (HM, 98). A imitação de Butler revela-se tão precária quanto a de Olenin (que abandona, desiludido, o Cáucaso) e tão pouco épica quanto a do Tenente Rosenkrantz, parodiado em *O Ataque*: “Vestido com o traje circassiano, galopava armado em *djiguit* e por duas vezes foi com Bogdanovitch fazer emboscadas, embora não chegassem a apanhar nem a matar ninguém. Esta bravura e a amizade com Bogdanovitch, famoso valentão, pareciam a Butler uma coisa agradável e importante” (HM, 112).

Não obstante as intenções de adoptar um modo de vida épico, o jovem oficial de *Hadji-Murat* rapidamente recai nos antigos hábitos adquiridos na civilização, perde uma soma astronómica ao jogo, começa a beber e, com o entorpecimento do seu sentido moral, o narrador onisciente, num breve e curioso comentário, faz-nos saber que o modelo do comportamento amoroso de Butler deixara de ser o de “José, o *Belo*”. Do papel do seduzido que resiste aos encantos da mulher do seu anfitrião, passa ao papel de sedutor: porém, para seu espanto, e constrangimento, Maria Dmitrievna recusa “resoluta e forte” os seus avanços (HM, 112). O fracasso da vida amorosa de Butler parece dever-se aqui não tanto à

imitação de um modelo literário (neste caso, não exactamente literário, mas bíblico), como ao entorpecimento moral e, para empregar a analogia de Wittgenstein, a uma fraca “digestão mental”, motivada pela vida ociosa no exército, que o leva a cometer um erro de interpretação: o de associar Maria à mulher de Potifar.

Todavia, é no protagonista epónimo de *Hadji-Murat* que a singularidade desta novela no contexto da obra de Tolstoi mais se faz notar. Hadji-Murat não é um aristocrata moscovita dissoluto (Olenin) que foge das dívidas ao jogo e ao alfaiate e parte para o Cáucaso para viver uma “vida como deve ser”: ora matando e subjugando, com uma coragem e força épicas, os montanheses selvagens; ora, num outro cenário, igualmente glorioso, ele próprio conquistado pela beleza primitiva dos montes e das escravas circassianas (a uma das quais amará, ensinando-lhe línguas várias e cultivando-a na arquitectura gótica e literatura francesa), se torna num dos guerreiros montanheses, “e defende com eles a sua independência, lutando contra os russos”<sup>416</sup>.

No centro de cada obra de Tolstoi, seja nos seus “artigos militares”, com os quais altera a fisionomia da guerra na literatura russa, seja nos grandes romances ou novelas tardias, há sempre, emprestando a metáfora de Virginia Woolf, um Olenin , um Pierre, um Levin , um Pozdnichev, um Ivan Ilitch ou um Padre Sérgui que faz girar o mundo nas suas mãos e nunca desiste de perguntar qual é o sentido da vida e quais deveriam ser os objectivos dos seus leitores<sup>417</sup>. É difícil inserir, contudo, *Hadji-Murat* nos mesmos moldes de ‘narrativa de demanda’.

---

416 Tolstoi, *Cossacos*, pp. 17-18.

417 Cf. Virginia Woolf, “The Russian Point of View”, *The Common Reader – First Series*, London: The Hogarth Press, 1933, p. 231.

A caracterização de *Hadji-Murat* não progride do exterior para o interior, nem apresenta aquela inequívoca qualidade de intermitência cognitiva, antidramática, enaltecida por E. M. Forster – Tolstoi não nos proporciona aqui, momentaneamente, um lenitivo para a nossa solidão, oferecendo-nos a ilusão do conhecimento absoluto das outras mentes.

O narrador onisciente de *Hadji-Murat* não recorre, sem qualquer respeito pela noção de equilíbrio dramático, ao célebre monólogo interior com o qual Tolstoi apresenta a cartografia psíquica dos seus ‘demandantes’ ou conversos – dos seus Pierre, Andrei ou Ivan Ilitch – e até mesmo as rumações de um cavalo em torno do incoerente mundo dos humanos, onde as palavras estão dissociadas das acções. Se, para os leitores da primeira parte de *Guerra e Paz*, tal cartografia era tanto ou mais surpreendente quanto nada parecia resultar dela<sup>418</sup>, o mesmo sucedia para leitores como Percy Lubbock e Henry James, para os quais, como referido no capítulo 2, os célebres monólogos interiores surpreendiam pela sua violação das regras do decoro estético, indispensáveis para a criação da ilusão artística (dramática).

Pela primeira vez, pelo menos numa obra de maior fôlego, Tolstoi cria um protagonista que não se revela através das suas epifanias sob o céu alto, das lutas wittgensteinianas para não cair na “armadilha das palavras” da filosofia, dos raciocínios em torno de silogismos, das pequenas mentiras que forja para si

---

418 A primeira parte de *Guerra e Paz*, publicada no *Russkii Vestnik* (*O Mensageiro Russo*) não foi particularmente bem recebida pelo círculo literário afecto a Tolstoi. Eikhenbaum cita uma carta do crítico literário Pavel Annenkov para Turguenev, datada de Fevereiro de 1865: “*O Mensageiro Russo* publicou o início de um romance de L. Tolstoi intitulado *1805*. É surpreendente pela sua percepção de pormenores infinitamente pequenos, pelo seu retrato dos valores da época, e ainda mais pelo facto de nada resultar disto. [...] [Q]uando um romance diz que isto é o tipo de pessoas que elas eram, a nossa reacção é para o diabo com elas!”. Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, p. 161.

mesmo, ou da descoberta da exequibilidade dos cinco mandamentos do Sermão da Montanha.

*Hadji-Murat* não é uma narrativa da busca pela fé, isto é, em que se procure a resposta para a pergunta que está no centro de todas as ‘confissões’, sejam ficcionais ou autobiográficas, de Tolstoi: qual o sentido da vida que a morte não destrói?

\*\*

Na altura em que Hadji-Murat, numa reviravolta inesperada, se entrega ao comandante-em-chefe de Tiflis, oferecendo-se para lutar ao lado dos russos contra Shamil em troca da ajuda do czar para resgatar a família, refém do imã, Tolstoi servia como voluntário no exército russo estacionado no Cáucaso. É daqui, de Tiflis, que escreve, em 23 de Dezembro de 1851, uma carta ao irmão Serguei, onde relata as novidades das suas aventuras militares e extra-militares: a iminente promoção a oficial de bateria, a expectativa de partir numa incursão e, vestido à moda local, contribuir, “com a ajuda de uma espingarda, para a destruição dos *pérfidos, predatórios e recalcitrantes Asiáticos*”<sup>419</sup>, mas também os êxitos das caçadas, os avanços na língua tártara e na comunicação com as ciganas locais. A carta termina com o anúncio do acontecimento que viria a ter consequências importantes para o sucesso da campanha no Norte do Cáucaso<sup>420</sup>: a defecção para

---

419 *Tolstoy's Letters* I, p. 14.

420 Como Tolstoi reitera na sua novela, está mais interessado em mostrar o significado e as consequências daquela reviravolta na vida de Hadji-Murat do que no destino das nações: “No entender de Vorontsov e das autoridades de Petersburgo, tal como da maioria dos russos que conheciam a história de Hadji-Murat, o caso dele representava uma de duas coisas: ou uma feliz reviravolta na guerra caucasiana, ou simplesmente um episódio interessante; ora para Hadji-Murat, sobretudo nos últimos tempos, aquilo era uma terrível viragem na sua vida.”(*HM*, 105).

os russos do “número dois de Shamil, um certo Hadji-Murat”, o qual, embora “fosse o cavaleiro mais corajoso (*dzhigit*), e o mais destemido de toda a Chechénia, tinha cometido uma acção torpe”<sup>421</sup>.

Mais de quarenta anos após se ter cruzado com Hadji-Murat<sup>422</sup>, e de as suas façanhas, incluindo o modo como, “rodeado pelos inimigos, cantou a sua cantiga de morte e se lançou sobre o punhal”, serem pretexto, decorridos outros tantos anos, para as conversas (vagamente socráticas) de Tolstoi com os seus alunos camponeses sobre o valor da arte, o autor, já imerso na pesquisa e escrita da sua novela, indica, numa entrada do diário de 1897: “o principal é expressar nela [*Hadji-Murat*] o logro da fé [*obman very*]. Quão bom ele teria sido, não fosse por aquele logro”<sup>423</sup>.

Contudo, após as sucessivas modificações através das quais Tolstoi vai limpando, para confusão da maioria dos leitores, o seu manuscrito de todos – ou quase todos – os indicadores, tipicamente tolstoianos, sobre o sistema de valores que ali se aplica e sobre os princípios éticos que orientam as ‘cartografias espirituais’ das suas personagens, o episódio da deserção de Hadji-Murat é descrito sem que Tolstoi aluda a que pudesse ter sido uma “acção torpe”, fosse por constituir uma traição (a Shamil), ou por ser, como Loris-Melikov pondera, uma artimanha “para espiar os pontos fracos dos russos” (*HM*, 61). Verifica-se que, ao eliminar as digressões, presentes nas primeiras versões, sobre a brutalidade da ocupação russa, as reflexões sobre a *sharia*, *tariqa* e *manifat*, ou os apontamentos etnográficos e os juízos sobre os Chechenos, os quais “naquela época, não

---

421 *Tolstoy's Letters* I, p. 17.

422 Embora Tolstoi estivesse em Tiflis na mesma altura em que Hadji-Murat se entrega a Vorontsov, não há evidências, nem nos diários nem na correspondência da época, de que tenha conhecido pessoalmente Hadji-Murat.

423 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, 4 de Abril, p. 443.

valorizavam a vida humana, quer a dos outros, quer a própria”<sup>424</sup>, Tolstoi se desvia do seu propósito inicial: expressar o “logro da fé” de Hadji-Murat e como este se imprime numa falha de carácter. Ao desviar-se da intenção inicial (possivelmente do mesmo modo como descreve o ‘desvio’ involuntário de Tchekhov, em “A Querida”), Tolstoi acaba também por resolver a controvérsia que a defecção do seu herói suscitara nos seus contemporâneos e nos historiadores. Tolstoi articula cuidadosamente a sua narrativa e os diversos pontos de vista das personagens com os materiais históricos seleccionados, por forma a que não subsistam, neste aspecto, dúvidas sobre os motivos (e a seriedade) do seu protagonista. Um breve monólogo interior, seguido da descrição de um sonho, no início da narrativa<sup>425</sup>, são suficientes para apaziguar o cepticismo do leitor e confirmar a veracidade (ou sinceridade) do relato posterior de Hadji-Murat: o seu desentendimento com Shamil não é um ardil, é verdadeiro e, para mais, motivado pela ambição do imã em assegurar a sucessão dinástica, afastando o seu rival mais temível. Em contraste com os seus interlocutores russos (ou com o imã), cujos discursos não fluem necessariamente das suas naturezas, o carácter de Hadji-Murat revela-se na congruência entre a palavra e a acção.

Não é apenas neste aspecto (crucial para os historiadores) que Tolstoi se exime a tecer qualquer crítica às acções de Hadji-Murat ou a sugerir, quer através do narrador onisciente, quer através das outras personagens, que a sua vida tenha sido uma vida mal vivida porque submetida a um código moral errado (imposto pela adesão à *hazavat*), incompatível com o princípio que permite compreender que a violência apenas pode gerar mais violência.

---

424 David Herman, *op. cit.*, p. 9.

425 Cf. *HM*, pp. 28-29.

Desde o plano de Hadji-Murat para vingar, em conformidade com a lei tribal, a morte dos Cãos, seus irmãos adotivos, e assassinar o imã Gamzat, em plena festa na mesquita, até ao seu derradeiro combate, quando olha, sem se perturbar, para os “belos olhos” do seu murid favorito, morto a seus pés, e o afasta, para prolongar mais uns instantes a sua missão letal, até também ele tombar, nenhuma acção de Hadji-Murat, por muito violenta, é condenada ou descrita de modo a evidenciar qualquer falha no seu carácter – ou o “logro” da sua fé.

Este tratamento da violência por parte de Tolstoi, o “profeta da não-resistência ao mal”, é inusitado, tanto mais por estar assente numa estratégia discursiva pouco usada por Tolstoi fora do âmbito das suas adaptações de contos e lendas tradicionais: a taciturnidade do seu narrador. O esvaziamento de conteúdo de *Hadji-Murat*, isto é, dos juízos morais e filosóficos, patentes nas primeiras versões (e, tipicamente, em todas as obras de Tolstoi), e a concomitante contenção discursiva do narrador da “narrativa-dentro-da-narrativa” de *Hadji-Murat*, têm sido, como já foi referido, ora lamentados por uns, ora enaltecidos por outros, por motivos diversos. Tal ‘esvaziamento de conteúdo’ foi também questionado por outros leitores, sugestionados pelo tratamento pouco favorável do czar, no capítulo XV desta narrativa, e, possivelmente, pela consulta das primeiras versões do manuscrito, onde Tolstoi irrompe na narrativa, para condenar ostensivamente as políticas expansionistas russas e, por inerência, todos os auto-denominados cristãos que violam a lei do amor ao próximo em nome das instituições imorais dos seus países<sup>426</sup>. Contudo, na versão final, o que mais ressalta é a contenção com

---

426 Susan Layton, no seu estudo comparativo sobre o herói caucasiano de Tolstoi e o de Mordovcev, contrasta o tratamento do tema da guerra do Cáucaso nas suas obras e cita passagens de *Hadji-Murat*, de modo a ilustrar como, nesta obra, “Tolstoi ofereceu uma crítica radical da guerra do Cáucaso – uma operação militar prolongada na qual o próprio participara



a qual Tolstoi apresenta as personagens e, em particular, o seu misterioso herói, sem recorrer às “legendas” tipicamente tolstoianas, sejam estas monólogos interiores, intromissões autorais, ou outras. Tal contenção dramática poderá ser associada ao método através do qual Tolstoi pondera *mostrar* o “carácter volátil” do seu herói.

Numa entrada do diário de 1898 e após várias cogitações sobre o desejo de escrever uma obra literária “onde pudesse exprimir claramente a natureza fluida do homem; o facto de um mesmo homem ser agora um vilão, agora um anjo, agora um sábio, agora um idiota, agora um homem capaz, agora a mais impotente das criaturas”, Tolstoi explica o ambicionado método de caracterização através “do que os ingleses chamam de ‘*peepshow*’: primeiro mostra-se [*pokazvaetsia*] uma coisa e depois outra debaixo de um vidro. Este é o modo de mostrar [*pokazat'*] Hadji-Murat: como marido, fanático, e por aí adiante”<sup>427</sup>.

O laconismo de Hadji-Murat, enfatizado desde o início, quando retorque ao ávaro que o acolhe em casa que “A corda é boa quando é comprida, a fala quando é curta” (*HM*, 14), poderá não impedir que transgrida, “aparentemente lisonjeado com a ideia de que a sua história seria lida pelo próprio czar”, o princípio acima citado (*idem*, 55). Com um sorriso “especial, infantil”, Hadji-Murat prontamente acede ao pedido de Loris-Melikov para que narre, na primeira pessoa, a história da sua vida, “desde o início”. A narrativa emoldurada pela narrativa-dentro-da-narrativa de Hadji-Murat (capítulos 11 a 13), entrecortada

---

como cadete do exército, no início da década de 1850.” Cito de um destes excertos, oriundo da nona versão do manuscrito, omitido da versão final: “Sob o pretexto de auto-defesa (embora os ataques sejam sempre provocados pelo vizinho poderoso), ou do pretexto de civilizar os modos de um povo selvagem (embora o povo selvagem viva uma vida incomparavelmente melhor e mais pacífica do que a dos civilizadores), ou então sob outro tipo de pretexto, os funcionários dos grandes estados militares cometem toda a espécie de vilanias contra povos pequenos, enquanto sustentam que não é possível lidar com eles de outra forma. Esta era a situação no Cáucaso”. Susan Layton, *op. cit.*, pp. 11-12.

427 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, entrada de 21 Março, 1898. Versão digital em russo disponível em [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1340.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1340.shtml)

pelos seus silêncios súbitos e saídas de cena para cumprir as orações e abluções diárias, é uma adaptação da transcrição do relato de Hadji-Murat pelo ajudante-de-campo e intérprete Loris-Melikov. Se este é um registo seco das sucessivas campanhas e incursões militares de Hadji-Murat<sup>428</sup>, as quais são, aliás, resumidas, num só parágrafo, em discurso indirecto<sup>429</sup>, a biografia que Tolstoi acaba por escrever para o seu protagonista nos capítulos onde lhe dá a voz, mas também ao longo da novela, *mostra* na verdade o que o relato autobiográfico do Hadji-Murat histórico e os relatórios oficiais não dizem, nem poderiam dizer sobre o temível *naíb* de Shamil: o medo que confessa ao oficial russo (um desconhecido) ter sentido quando assistiu à morte dos Cãos irmãos e a vergonha, que ainda então o faz corar, por ter fugido dos seus inimigos (*idem*, 58); a frontalidade com que exprime no olhar “toda a verdade” ao velho príncipe Vorontsov, ao qual “se submetia apenas porque a isso tinha sido obrigado” (*idem*, 52); a dignidade com que se move nos meios convencionais dos russos (e.g. o teatro e o baile); “o sorriso tão bondoso que não parecia um estranho mas um amigo de longa data” (*idem*, 33); a dedicação à família<sup>430</sup>; a cumplicidade silenciosa com Maria Dmitrievna e (como é dito, mas não à nossa frente: nunca os vemos a falar) a mais eloquente com o jovem Butler, de quem fica amigo “desde o primeiro encontro” (*idem*, 90).

---

428 Cf. Herman, *op. cit.* p. 9.

429 “A seguir, Hadji-Murat centrou a narrativa em todas as suas campanhas militares. Eram muitas e Loris-Melikov conhecia uma parte delas. Todas as campanhas e incursões, sempre coroadas de êxito, eram impressionantes pela extraordinária rapidez das deslocações e pela ousadia dos ataques.” (*HM*, p. 66)

430 A preocupação de Hadji-Murat com a segurança da mulher e dos filhos é um aspecto referido pelos historiadores. Além de Vorontsov, na carta que escreve ao ministro da Guerra, e transcrita na íntegra por Tolstoi no capítulo 14, referir os sinais da “plena sinceridade” da preocupação exibida por Hadji-Murat em relação aos seus entes queridos, bem como o seu “estado febril” (“não dorme de noite, não come quase nada, reza constantemente”, *HM*, p. 67), na sua crónica sobre a conquista do Cáucaso, Baddeley refere que “tal como Shamil, e outros destes semi-selvagens sequiosos de sangue, Hadji-Murat era um marido e pai devotado.” (Baddeley, *The Russian Conquest of the Caucasus*, pp. 441-442)

O método do *peepshow*, através do qual a narrativa progride de forma sincopada, sem ordem ou direcção aparentes, permite a Tolstoi mostrar fragmentos da “vida secreta” do seu protagonista que nenhuma fonte histórica lhe poderia ter fornecido: as reminiscências da sua infância, com os seus cheiros e sabor do leite coalhado, os rituais de iniciação e as toadas compostas pela mãe, involuntariamente evocadas pelas canções guerreiras e pelo chilreio dos rouxinóis, pouco antes do seu último combate<sup>431</sup>; o prazer que experimenta ao observar a “força, a flexibilidade e a destreza” dos movimentos do “seu querido filho Iussuf” (*HM*, 111); a perspicácia com que entende que o aguarda a mesma morte dos *djiguit* das canções de guerra (Gamzat) e a das lendas montanhesas (o falcão), a tranquilidade solene com que a aceita, estendendo a *burka* e fazendo o *namázi*; a concentração com que luta até à morte, sem sentir “pena, nem raiva, nem qualquer desejo” (*idem*, 122).

A extraordinária descrição da morte de Hadji-Murat, num derradeiro combate, acompanhado apenas de um punhado de fiéis murides, contra um número infinitamente superior de inimigos, poderá mostrar como Hadji-Murat, herói simultaneamente estranho e familiar, é uma correcção de Aquiles e Ulisses, mas também de Lear: “ele é trágico apenas porque é heróico e natural e tem, contudo, de se confrontar com adversidades impossíveis”<sup>432</sup>.

A caracterização através do *peepshow*, com a sua ênfase na natureza “fluida” do seu herói – Hadji-Murat “como marido, fanático, e por aí adiante”<sup>433</sup> –, poderá contribuir para a atmosfera simultaneamente *estranha e natural* desta

---

431 Provavelmente de modo a enfatizar a taciturnidade de Hadji-Murat, e o muito que o guerreiro *deliberadamente* omite no seu relato autobiográfico, Tolstoi acaba, após muitas hesitações, por transpor as recordações da infância do protagonista para o capítulo 23, quando ouve as canções guerreiras, pouco antes de fugir com os seus murides.

432 Bloom, *op. cit.*, p. 320.

433 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, entrada de 21 Março, 1898.

narrativa, que tanto fascina Harold Bloom e o leva a concluir que, por rivalizar com Shakespeare na descrição particularizada de Hadji-Murat, mas também de Avdeev, Shamil, Nicolau I, Vorontsov, Eldar, Butler, Maria Dmitrievna, *Hadji-Murat* deve ser considerada a “mais grandiosa exceção” do Tolstoi tardio<sup>434</sup>.

Poderá ser também o caso de que a precisão com que os *peepshows* de *Hadji-Murat* apresentam as diversas personagens que desfilam fugazmente no seu álbum de cenas contrastantes seja a consumação de uma técnica literária, minuciosamente analisada por Boris Eikhenbaum no seu seminal estudo sobre o jovem Tolstoi. Tal técnica, ao delinear as personagens através da “acumulação accidental” de atributos contraditórios e intermutáveis, sem que pareça existir alguma coisa que “una todos estes traços” numa imagem coerente, mostra o “homem visto de todos os lados”<sup>435</sup>. Como vimos atrás, no início deste capítulo, Eikhenbaum cita uma passagem de *Ressurreição*, onde Tolstoi insere uma das suas típicas “generalizações” para afirmar a impossibilidade de descrever um homem: “As pessoas são como os rios: a água é igual, a mesma por todo o lado, mas cada rio ora é estreito, ora é largo, ora é rápido, ora é calmo, ora límpido, ora turvo, ora frio, ora quente. As pessoas também”. Esta ideia, basilar para o desenvolvimento da sua “poética” da juventude, quando começa a experimentar nos seus diários caucasianos modos de apresentar as pessoas e as paisagens atomisticamente, dispensando noções de síntese e coerência, a favor do realce de pormenores, da apresentação de uma visão intensificada, é associada ao método planeado de mostrar Hadji-Murat sob aspectos contraditórios.

Verifica-se que esta passagem de *Ressurreição*, citada pelo crítico russo, para ilustrar o método de Tolstoi apresentar as suas pessoas, não como tipos, mas

---

434 Bloom, *op. cit.*, p. 317.

435 Eikhenbaum, *The Young Tolstoi*, p. 65.

“indivíduos compostos de traços comuns a toda a humanidade”<sup>436</sup>, chamou igualmente a atenção de Norman Malcolm. No contexto das suas conversas epistolares com Wittgenstein, muitas incidindo sobre tópicos literários (ou sobre as obras e os autores que Wittgenstein recomendava ao aluno e amigo), e escassos meses após ter recebido o exemplar de *Hadji-Murat* enviado por Wittgenstein, Malcolm, entusiasmado com o mesmo trecho, cita-o numa carta de 8 de Setembro de 1945. Embora não discorra sobre os motivos do seu entusiasmo, nem faça qualquer alusão a conceitos como “semelhanças de família” ou “jogos de linguagem”, Malcolm resolve partilhá-lo com Wittgenstein na expectativa de que este, então imerso na preparação do manuscrito postumamente publicado como a Parte I das *Investigações Filosóficas*, aprecie a ideia nele expressa. Quaisquer que fossem as expectativas de Malcolm (por essa altura, já teria dados suficientes para inferir que Tolstoi era um tópico que agradaria ao mestre), a reacção de Wittgenstein não terá ido por completo ao seu encontro:

Tentei uma vez ler “Ressurreição” mas não consegui. É que quando Tolstoi conta simplesmente uma história impressiona-me infinitamente mais do que quando se dirige ao leitor. Quando ele vira as costas ao leitor, aí, sim, ele parece-me ser *muitíssimo impressionante* [*most impressive*]. Talvez um dia possamos conversar sobre isto. Parece-me que a sua filosofia é mais verdadeira quando está *latente* na história.<sup>437</sup>

Levanta-se a possibilidade de que Wittgenstein tenha desvalorizado a passagem citada (e também a obra onde ela surge) porque, ao contrário do que sucede em romances ‘didácticos’ como *Ressurreição*, as ideias, intuições e convicções que compõem a ‘filosofia’ de Tolstoi, e lhe outorgam o “direito de escrever”, estejam para o filósofo expressas em obras como *Hadji-Murat*. Nestas obras, Tolstoi expressa a sua ‘filosofia’, não sob a forma da denúncia dos males

---

436 Eikhenbaum, *Tolstoy in the Seventies*, p. 129.

437 Malcolm, *op. cit.*, p. 98.

sociais que afectam as sociedades, da enunciação de teorias sobre identidade pessoal (por interessantes que sejam) ou de interpretações bíblicas (por correctas que sejam), mas sob uma forma artística, sendo que esta é a única forma de tornar a sua ‘filosofia’ (ou qualquer filosofia) “latente”, i.e. “verdadeira”.

Ao “virar as costas” ao seu leitor, ao evitar pôr a descoberto os pontos intelectuais da sua lição, revestindo-os com a sua arte<sup>438</sup> em *Hadji-Murat*, Tolstoi, à semelhança de Wittgenstein, ao guardar silêncio sobre aquilo de que não se pode falar nem pensar, está a apontar para o método correcto da Filosofia: “Ela denotará o indizível, ao representar claramente o que é dizível.” (*TLP*, § 4.115)

É, pois, provável que para Wittgenstein o contraste entre obras como *Ressurreição* e *Hadji-Murat*, ou entre afirmações sobre a impossibilidade de descrever um homem de uma certa maneira e o uso do *peepshow* para *mostrar* pessoas de uma certa maneira, seja configurável através da distinção mostrar/dizer, enunciada no *Tractatus*: “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito” (*TLP*, §4.1212). A distinção que, como Wittgenstein diz na importante carta que escreve a Ludwig von Ficker, explicando-lhe o *ponto ético* do *Tractatus*, delimita o seu livro a partir do interior e oferece a chave para a sua compreensão: a de que ele é composto por duas partes, sendo que a segunda, a mais importante, é a que *não* foi escrita, porque só pode ser *mostrada* através daquilo que foi silenciado”<sup>439</sup>.

Por outro lado, e não obstante as afirmações de Harold Bloom sobre a qualidade shakespeareana que Tolstoi imprime a *Hadji-Murat*, dotando-o de uma capacidade de mudança interior e de atenção pré-natural aos outros, é possível que a descrição de R. F. Christian daquilo que Tolstoi concretiza através do seu

---

438 “Uma lição [*pointe*] num poema é *excessiva* [*überspitzt*] quando os pontos intelectuais estão expostos, sem estarem revestidos pela arte”. Wittgenstein, *CV*, p. 62e.

439 Carta de Wittgenstein a Ludwig von Ficker, provavelmente datada de Novembro de 1919, citada em Monk, *op. cit.*, p. 177.

*peepshow* seja, num determinado aspecto, mais certa. Embora não me pareça necessário ir tão longe quanto negar que em *Hadji-Murat* haja lugar para complexidade psicológica, ou para a exploração de processos e estados mentais, é verdade que ao “ler algumas das primeiras versões da história, compreendemos o labor considerável que Tolstoi dispendeu a tornar Hadji-Murat uma personagem redonda.”<sup>440</sup> O resultado da caracterização por meio da aplicação de contrastes claro-escuros e da sucessão rápida de cenas (do aúl para os soldados russos; do ajudante-de-campo da corte para Hadji-Murat e os seus murides; do hospital para a casa dos pais de Avdeev, e assim sucessivamente) poderá não ser uma galeria de “personagens redondas”, sem densidade psicológica, ou um mosaico de imagens e cenas desconexas. Constata-se, porém, que *Hadji-Murat* mostra o seu protagonista sob uma forma contraditória – mas nas variantes, e não na versão final<sup>441</sup>.

O modo de *mostrar* Hadji-Murat “como um marido, um fanático, e por aí adiante” não parece tão pouco resultar, apesar da progressão fragmentada da narrativa, da negação radical de nexos de causalidade e de noções de unidade, aristotélicas ou outras, inerentes à “poética prosaica” com que Morson baptiza as estratégias anti-literárias de *Guerra e Paz* e de *Anna Karenina*.

Se é verdade que a finalidade desta “criação por potencial”, de trabalho à escala do infinitesimal e de acumulação dos incidentes que compõem a cadeia infinita de um acontecimento seja a de ilustrar a tese do cepticismo radical de que o conhecimento da história é uma construção ilusória e que todas as narrativas são falsificações, o narrador de *Hadji-Murat* não está interessado em dirimir as teses epistemológicas do século XIX (como o narrador de *Guerra e Paz*). Tão pouco perora sobre a possibilidade de um Livro contra teorias gerais da agricultura ou

---

440 R. F. Christian, *Tolstoy: A Critical Introduction*, p. 245.

441 David Herman, “Khadzhi-Murat’s Silence”, p. 11.

sobre a impossibilidade de um Livro sobre a vida boa (como Levin em *Anna Karenina*). Em contraste com aqueles romances ou com as novelas tardias, o narrador onisciente de *Hadji-Murat* recua, *quase* desaparece. Não argumenta contra a possibilidade de que Hadji-Murat possa ser o Hadji-Murat das crônicas ou das reminiscências dos oficiais que serviram no Cáucaso, ou de que o seu derradeiro combate tenha tido outra configuração. *Hadji-Murat* é historicamente irrepreensível; a sua *forma* é, todavia, a da “pura fantasia”<sup>442</sup>.

É verdade que Tolstoi não se exime a parodiar Nicolau I no capítulo mais longo desta novela. Não fosse, por exemplo, suficientemente claro transcrever a nota onde o czar, dando graças a Deus por não existir pena de morte na Rússia, condena um estudante polaco a “passar 12 vezes através de mil homens” por ter provocado uns “ferimentos insignificantes” a um professor, o narrador onisciente insere a ‘legenda’ inequívoca: “Nicolau sabia que doze mil vergastadas eram não só uma morte certa e torturante, mas também uma crueldade inútil, porque bastavam cinco mil pauladas para matar o mais forte dos homens; porém, agradava-lhe ser implacavelmente cruel e pensar, ao mesmo tempo, que na Rússia não havia pena de morte” (*HM*, 78). Recorde-se, porém, que Tolstoi, ponderara, caso tivesse tempo (antes da sua morte), retirar este capítulo anómalo e escrever separadamente sobre Nicolau<sup>443</sup>. Tolstoi não resiste a fazer outras breves aparições: interrompe, por exemplo, a descrição do banquete do príncipe Vorontsov para atestar a justeza da descrição do “corajoso general” que involuntariamente contraria o relatório apresentado ao czar, classificando o “episódio da infeliz campanha de Drago” de “socorro”, e não como mais uma brilhante façanha das tropas russas (*HM*, 48). Todavia, o Tolstoi que narra *Hadji-*

---

442 Troyat, *op. cit.*, p. 578

443 Cf. *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 518.



*Murat* pauta-se sobretudo pelo inusitado laconismo, o que torna o vocabulário moral de *Hadji-Murat* estranhamente rarefeito para os parâmetros tolstoianos. Sabemos, por exemplo, que a vida do protagonista é permeada pela oração e abluções, pelos seus deveres de muçulmano (e do seu título – “*hadji*”), mas nunca o vemos a orar, a invocar Deus, a condenar os infiéis (cristãos), ou a defender a causa da guerra santa. As intromissões autorais, quando sucedem, são económicas: não perscrutam os conteúdos mentais das personagens, nem avançam qualquer reflexão filosófica sobre o modo como os acontecimentos são falsificados, desde o instante em que são percepcionados, até ao momento em que são descritos nos relatórios oficiais, nas margens dos documentos, nos livros de história ou nas conversas dos salões e dos banquetes. Embora confirme que os oficiais experientes, que sabem que nunca se combate da maneira que “se pressupõe e se descreve”, mas optam por reconhecer como verdadeiro esse “combate corpo a corpo fictício” (*HM*, 30), comportando-se sem se preocuparem com a morte, Tolstoi limita-se a mostrar que descrições como as da morte do soldado Avdeev, quer no relatório transcrito, quer na carta enviada para a mãe, redigida pelo escriba do regimento, anunciando a sua morte na guerra, “defendendo o czar, a Pátria e a fé cristã” (*HM*, 45), são necessariamente omissas.

O progresso de *O Cardo* para *Hadji-Murat* implica alterações fundamentais, não apenas na estrutura e organização dos capítulos mas, essencialmente, no carácter do protagonista. Hadji-Murat poderá ser apresentado sob aspectos contraditórios nas primeiras versões, onde seduz as anfitriãs atraentes e volúveis, busca o poder ou morre a lançar impropérios aos Cães traidores da *hazavat*. Na última versão, porém, Hadji-Murat já não é um homem atormentado pela ambição e pelo conflito entre a lealdade à guerra santa e a ambição de glória

pessoal. O universo particularizado do *peepshow* da versão final atomiza o sentido e “omite deliberadamente a consolação de que há alguma coisa que nós possamos aprender [...] Pela primeira vez, o grande pregador curva a sua cabeça”<sup>444</sup>.

Na primeira versão do manuscrito, Hadji-Murat morre como os protagonistas de Tolstoi que buscam apaixonadamente o sentido da vida: depara-se com Alá, e “subitamente compreendeu tudo. Que isto estava errado. Que nada disto era como devia ser.”<sup>445</sup> Seis anos mais tarde, possivelmente recordando a conversa entre os três alunos da sua escola, Fedka, Semka e Pronka, sobre a morte de Hadji-Murat, que morre a entoar uma canção guerreira, e a conclusão de Pronka “Eu acho que ele cantou uma oração”<sup>446</sup>, Tolstoi põe Hadji-Murat a morrer apenas com uma prece nos lábios. Na última versão, a “vida secreta” de Hadji-Murat permanece a “vida secreta” de Hadji-Murat: não é uma alegoria. Tolstoi não tenta descrever o momento para o qual toda a sua narrativa conflui – a morte do guerreiro – como uma conversão, o acordar de um sonho para a verdadeira vida, a vida no espírito: Hadji-Murat já vive para o espírito. Ao ver fracassar os seus planos, limita-se a morrer como viveu – sem dúvidas, remorso, sem nos dizer que a sua vida tinha sido uma vida mal vivida<sup>447</sup> ou que alguma coisa importante lhe escapara, mas também sem ostentar qualquer desprezo pela vida. Ao morrer desta forma, resistindo até ao fim, mas sem “combater ou conjurar forças demoníacas”, sem interpelar a divindade, sem criticar, discutir ou fazer correcções a Deus, e sem duvidar da justiça divina, como Job, ou de que tal como para a árvore cortada, que “pode ainda reverdecer”, há também esperança para o homem<sup>448</sup>, Tolstoi talvez

---

444 David Herman, *op. cit.*, p. 12.

445 *Idem*, p. 29.

446 Cf. Tolstoi, “Schoolboys and Art” (1861), *What Is Art? and Essays On Art*, p. 4.

447 Nas primeiras versões, no final de *Hadji-Murat*, o herói depara-se nada mais nada menos do que com Alá e admite os seus erros. Cf. David Herman, *op. cit.*, p. 5.

448 Cf. Job 14.

tenha conseguido mostrar o que afinal de contas pretendia desde o início. Quando, entre as suas reflexões sobre a ausência de compaixão de Shakespeare pelos sofrimentos de Lear, se deparou no campo com um cardo partido, sujo de lama, mas ainda vivo e vermelho no centro: que Hadji-Murat, tal como o cardo, mas também como aquela árvore bíblica, consegue sozinho, de “*algum modo*, vencer a luta”<sup>449</sup>.

A característica da vida harmoniosa, da vida do homem feliz, não se deixa descrever – ela é, como Wittgenstein diz, transcendente<sup>450</sup>. Contudo, pode ser mostrada. Pela primeira vez, numa obra de fôlego maior, Tolstoi emoldura a história do seu herói a partir do “ponto de vista da eternidade” e não da moldura da “busca apaixonada pela fé”. Daí que Tolstoi descreva a morte (e a vida) de Hadji-Murat de uma forma tão diferente do habitual: Hadji-Murat não procura o sentido da vida; já vive para Deus. Tolstoi, ao conseguir transmitir esse sentimento místico, “que não importa o que aconteça no mundo, nada de mau poderia acontecer-*lhe* – *ele* era independente do destino e das circunstâncias”<sup>451</sup>, sem descrever a vida secreta do protagonista, a sua luta com o embruxamento das palavras e da filosofia, ou a sua epifania final de que a vida tem um sentido – o “inquestionável sentido do bem” – mas que “não pode ser expresso em palavras”<sup>452</sup>, talvez tenha conseguido *mostrar* a ética no sentido absoluto de que Wittgenstein fala na sua “Conferência Sobre Ética”.

---

449 Tolstoy's *Diaries*, II, p. 429, meus itálicos.

450 Wittgenstein, *Cadernos 1914-1916*, p. 116-117.

451 De acordo com Malcolm, este “pensamento estóico”, com o qual Wittgenstein se deparou por volta dos 21 anos, quando assistia a um drama de qualidade duvidosa em Viena, atingiu-o profundamente e, pela primeira vez, Wittgenstein “viu a possibilidade da religião”. (Cf. Malcolm, *op. cit.*, p. 58) Este “pensamento estóico”, que recorre nos *Cadernos*, é um dos três exemplos de experiência do ético no sentido absoluto que Wittgenstein dá na sua “Conferência sobre Ética”.

452 Tolstoi, *Anna Karenina*, p. 822.

A estranha objectividade, quase desapaixonada, com que tal é mostrado na última cena de *Hadji-Murat* torna a terrível morte do guerreiro possivelmente mais semelhante à descrita em “Três Mortes”, a morte “honesta e graciosa” da árvore<sup>453</sup>, do que à de Ivan Ilitch ou qualquer outro protagonista anterior a si:

Soaram vários tiros, ele cambaleou e caiu. Vários milicianos precipitaram-se, com guinchos rejubilantes, para o corpo caído. Porém o que lhes parecia um corpo morto de repente mexeu-se. Primeiro levantou a cabeça rapada ensanguentada, sem gorro, depois soergueu o tronco e, agarrando-se a uma árvore, pôs-se completamente de pé. Parecia tão pavoroso que os atacantes pararam. Ele, porém, estremeceu de repente, afastou-se da árvore e, como um cardo cortado, caiu sobre a cara e não se mexeu mais.

Não se mexia, mas ainda sentia. Quando Agá Gadji, o primeiro a acorrer, lhe bateu com um grande punhal na cabeça, pareceu a Hadji-Murat que lhe estavam a dar marteladas no crânio, e não percebia quem o estava a fazer nem porquê. Foi a sua derradeira consciência da ligação com o seu corpo. Não sentia mais nada e os inimigos espezinhavam e cortavam um objecto que já não tinha nada a ver com ele. Agá Gadji pisou-lhes as costas, decepou-lhe a cabeça com dois golpes e, com cuidado, para não sujar os tchuviakes com o sangue, rolou-a para o lado a pontapé. Inundando as ervas, o sangue vermelho jorrou das artérias do pescoço e o sangue negro da cabeça.

Kargánov, Agá Gadji, o Cão Akhmet e todos os milicianos, como caçadores ao pé de um animal abatido, juntaram-se sobre os corpos de Hadji-Murat e dos seus homens (Khanefi, Kurban e Gamzalo foram amarrados) e, parados no meio dos arbustos envoltos no fumo da pólvora, conversavam alegremente, rejubilando com a vitória.

Os rouxinóis que se haviam calado durante o tiroteio voltaram a chilrear, primeiro um mais próximo, depôs outros, nos extremos dos arbustos (*HM*, 123).

\*

De repente, no meio das machadadas, ouviu-se um ligeiro estalido. Todo o corpo da árvore estremeceu, inclinou-se, endireitou-se logo, e cambaleou, assustado na sua raiz. Por um instante silenciou-se tudo, mas a árvore voltou a inclinar-se, de novo se ouviu o estalido estranho no seu tronco e, quebrando os galhos e os ramos, a árvore tombou inteira no solo húmido, da copa à raiz. Os sons do machado e dos passos calaram-se. O pisco assobiou e voou mais para cima. O raminho que o pássaro tocou com as asas balançou um pouco e imobilizou logo todas as suas folhas, como os outros. As árvores, no novo espaço aberto, exibiam com uma alegria ainda maior os seus ramos imóveis.

[...]

Os pássaros azafamavam-se no fundo do bosque e, enlevados, trinavam qualquer coisa feliz, as folhas palpitantes de seiva cochichavam, alegres e

---

453 Numa carta à condessa A. A. Tolstaia, Tolstoi diz à tia para não tentar ler a sua história “Três Mortes” [*Tri smerti*, 1859] de um ponto de vista cristão. A morte da terceira “criatura”, a árvore, é descrita da seguinte forma: “morre em paz, honestamente, graciosamente. Graciosamente – porque não mente, não se dá ares, sem medo e sem arrependimentos. Aí está a minha ideia, e claro que não irá concordar com ela”. *Tolstoy's Letters*, vol. I, p. 122, itálicos meus.

calmas, nas ramagens vivas que se mexiam com vagar e majestade por cima da árvore caída e morta<sup>454</sup>.

\*\*

Um dos motivos para a instabilidade da recepção de *Hadji-Murat* prende-se com as leituras distintas e contraditórias que têm sido feitas do que se designou o “estranho laconismo” do narrador de *Hadji-Murat*. Por um lado, como vimos, é enaltecido pela qualidade shakespeareana, dramática e contraditória que imprime às personagens.

Por outro, é percepcionado como a tentativa de segregar o valor do mundo dos factos e da experiência, cujo resultado é a redução drástica da vida mental das personagens e da possibilidade da sua expressão. E isto em nome de uma concepção de literatura parabólica, quase desligada da linguagem e, por conseguinte, da esfera dos valores que impregnam a linguagem do quotidiano.

Esta leitura nostálgica da ausência discursiva do Tolstoi que narra *Hadji-Murat* é comparável àquela sensação de perda de alguma coisa importante que Iris Murdoch detecta na transição do *Tractatus* para as *Investigações Filosóficas* e identifica como o resultado de um recorrente movimento anti-metafísico, que se manifesta por um processo de purificação (ou desmitologização) das nossas descrições do mundo, incluindo as descrições religiosas<sup>455</sup>.

Cora Diamond refere-se a esta leitura nostálgica como a “estranha lacuna do ético”, associada aos escritos tardios de Wittgenstein<sup>456</sup>. Para Diamond esta disputa (deveremos, ou não, lamentar esta lacuna?) é uma disputa entre duas

---

454 Lev Tolstoi, “Três Mortes”, *O Diabo e Outros Contos*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad., notas), Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2008, p. 185.

455 Cf. Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, London: Vintage, 2003, pp. 49-51, *et passim*.

456 Cora Diamond, “Introduction to ‘Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is’”, *The Literary Wittgenstein*, John Gibson e Wolfgang Huemer (eds.), London: Routledge, 2004.

leituras das *Investigações Filosóficas* – a doutrinária (ou filosófica) e a literária – e traduz dois modos distintos de ver o interesse filosófico de determinadas obras literárias: através das ideias que se encontram enunciadas no texto e daquilo que *não* se encontra, *dito ou mostrado*, no texto. O que se pretende dizer é que esta ausência só poderá parecer “estranha” aos que não lêem a filosofia tardia de Wittgenstein, com a sua forma heterodoxa e desenvolvimento assistemático de argumentos, como o resultado da aplicação do método estritamente correcto para a filosofia, proposto no *Tractatus*:

O método correcto da Filosofia seria o seguinte: só dizer o que pode ser dito, i.e., as proposições das ciências naturais – e portanto sem nada que ver com a Filosofia – e depois, quando alguém quisesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que nas suas proposições existem sinais aos quais não foram dados uma denotação. A esta pessoa o método pareceria ser frustrante – uma vez que não sentiria que lhe estávamos a ensinar Filosofia – mas *este* seria o único método estritamente correcto” (*TLP*, §6.53).

Na interpretação radical que Diamond faz da distinção mostrar/dizer, repudiando “a concepção *substancial do nonsense* tractariano”<sup>457</sup>, ou seja, o argumento de que certas proposições sem-sentido poderiam ser verdadeiras se aquilo que elas tentam dizer pudesse ser dito (o inefável)<sup>458</sup>, o método proposto e aplicado no *Tractatus* é uma técnica literária. Tal técnica consiste em levar o leitor, através da sua imaginação, a acreditar que naquele livro se encontram enunciadas doutrinas, teses ou soluções finais para problemas filosóficos para, em

---

457 Cf. Cora Diamond, “Ethics, Imagination and the Method of Wittgenstein’s *Tractatus*”, *The New Wittgenstein*, Alice Crary & Rupert Read (eds.), London, New York: Routledge, 2005, pp. 149-173.

458 O argumento de G.E.M. Anscombe e de P.M.S. Hacker segundo o qual, no âmbito da teoria da linguagem do *Tractatus*, há de facto um ponto de vista lógico correcto e que este ponto de vista traduz a compreensão de Wittgenstein “dos motivos pelos quais [*why*] a essência do mundo e a natureza do sublime são – inexprimíveis. (P.M.S. Hacker, “Was He Trying to Whistle It?”, *The New Wittgenstein*, p. 382). Em suma, a leitura do *Tractatus* que não procura resolver o seu paradoxo final (§6.54) e que aceita que existe realmente o que não pode ser dito, porque só pode ser mostrado. (cf. G.E.M Anscombe, *op. cit.*)

seguida, levá-lo a ver claramente que nada ali é dito sobre tais problemas, transformando deste modo a nossa compreensão:

Temos não só de compreender o que está nele ausente como também transformar essa ausência em alguma coisa que possa transformar a nossa concepção do que são as nossas dificuldades filosóficas. O livro não nos ‘ensina’ filosofia, no sentido em que não tem quaisquer ensinamentos para oferecer; e enquanto nos restringirmos a buscar ensinamentos, seremos incapazes de aprender alguma coisa de filosófico com ele<sup>459</sup>.

Pesem embora os “lapsos” moralistas em que Tolstoi incorre em *Hadji-Murat*, não se coibindo de tecer críticas ao czar ou à impropriedade da moda feminina, esta obra exemplifica para Cora Diamond aquilo que a filosofia, pré e pós-tractariana, pretende alcançar: a ausência do ético. Porque nada é ali dito *explicitamente* sobre o sentido da vida, nem tão-pouco “o que pensar do próprio Hadji-Murat, da sua vida e morte”, esta obra exige do seu leitor algo que o *Tractatus* também exige: uma atenção particular ao que nele se encontra ausente, i.e. “uma leitura das suas ausências [*a reading for absences*]”<sup>460</sup>. Este modo de reagir imaginativamente à *descrição de ausências*, ou à “escrita de ausências”<sup>461</sup>, em projectar coisas inexistentes nestes livros para, em seguida, “abandonar a escada” e deixar de ler proposições sem-sentido como se tratassem de proposições com sentido, permite produzir-se o pretendido efeito terapêutico, o ponto ético destes livros: libertar o leitor do seu próprio desejo de neles encontrar uma doutrina ou um qualquer tipo de conhecimento.

Nesta classe de textos sem teses filosóficas, mas, não obstante, com um ponto ou uso filosóficos, referida por Diamond, poder-se-á incluir não somente

---

459 Diamond, “Introduction to ‘Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is’”, p. 128.

460 *Idem*, p. 131.

461 “[Wittgenstein] escreve ausências, ou assim o estou a sugerir.” Diamond, *loc. cit.*

*Hadji-Murat* como uma outra, importante, como já dissemos, para o itinerário de Wittgenstein: *Os Meus Evangelhos*.

Como referido aquando do excuro sobre um dos baluartes do trabalho de Tolstoi em torno dos evangelhos – a doutrina da não-violência –, o processo de literalização das metáforas realizado em *Os Meus Evangelhos* pode ser enquadrado numa tradição literária que, empregando uma imagem afim à de Auerbach, procura iluminar o obscuro, isto é, de um estilo que, ao nada deixar omissos, pretende dispensar a interpretação figural e, com ela, as indeterminações de sentido. Como vimos, Tolstoi defende que a sua versão recupera um conteúdo até então obscurecido pelo exercício, no decorrer dos tempos, das “imaginações de milhares de mentes e mãos humanas”: a literalidade da “doutrina de vida” de Jesus. Simultaneamente, nega um contexto histórico (ou a sua relevância para a compreensão da essência dos Evangelhos), uma autoria e encarrega-se de fornecer a sua auto-exegese, transformando as metáforas dos Evangelhos em comparações: “O Senhor é o meu pastor” é traduzido por “O Senhor é *como* um pastor”. Assinalando o vazio proposicional das metáforas, os momentos em que a linguagem deixa de poder *dizer* alguma coisa sobre o mundo dos factos, porque “Deus” nada denota no mundo<sup>462</sup>, Tolstoi visa tornar qualquer “interpretação profunda” um elemento redundante para a compreensão do seu texto evidente e possivelmente mais “homérico”.

Ora, num certo sentido, sugeriu-se que *Hadji-Murat* também poderá ser lido no âmbito desta estratégia, com resultados igualmente paradoxais. O prelúdio e coda sobre o cardo podem ser simbólicos e constituir mesmo, para certos

---

462 Não é por acaso que Wittgenstein introduz as suas descrições da experiência de valor absoluto, do ético, sublinhando que, no contexto da linguagem religiosa e ética, “mal tentamos abandonar a símile para simplesmente dizer os factos que estão por trás dela [*which stand behind it*], vemos que não existem tais factos. E assim, o que à partida parecia ser uma símile, parece agora ser mero sem-sentido. Wittgenstein, “Conferência Sobre Ética”, pp. 42-43.



leitores, uma intromissão da prédica numa “escrita de ausência”, um “lapso moralista” numa arte cuja aspiração mais elevada deverá ser proporcionar uma visão intensificada sobre o particular. Para mais, Tolstoi não se limita a recorrer com prodigalidade a metáforas demasiado óbvias, como também as transforma em comparações, esvaziando-as de significado. Antecipa-se ao seu leitor, auto-interpretando o seu texto, como se pretendesse dizer: “Uso isto como uma alegoria, mas reparem: não encaixa aqui”<sup>463</sup>.

Por outro lado, embora o prelúdio que emoldura a narrativa sobre Hadji-Murat e a coda final tornem o conteúdo ético de *Hadji-Murat* explícito, e inteligível até para uma audiência de “rústicos”<sup>464</sup> (ao contrário do prefácio e da injunção final do *Tractatus*), muito é silenciado e permanece na sombra. Em contraste com a descrição objectiva e exteriorizada de *Os Meus Evangelhos*, o *peepshow* de Hadji-Murat não unifica a realidade, o exterior e o interior, numa só imagem – fragmenta a percepção que temos dela. Este laconismo do narrador da história emoldurada, do protagonista, mas também de Deus, aproxima assim esta narrativa do estilo dramático genésico, tal como descrito por Auerbach: o discurso é paractático, a acção entrecortada, o retrato humano mais problemático, enigmático, o mundo social mais variado (do príncipe passa-se para o soldado, do salteador para o camponês, etc.). Isto é feito de uma forma deliberada. As várias versões através das quais Tolstoi vai depurando a sua narrativa de interferências autorais, de indicações claras quanto às suas intenções, das marcas, em suma, do que distingue, segundo Diamond, as actividades do “moralista” e do “filósofo moral”<sup>465</sup>, mostram que Tolstoi, o “profeta da não-violência”, se ausenta

---

463 Wittgenstein, *CV*, p. 34e.

464 Bayley, *op. cit.*, p. 192.

465 O “explicitamente ético”, o qual Cora Diamond, no seu ensaio introdutório a “Having a Rough Story About what Moral Philosophy Is”, hesita em classificar como a “ausência de uma ética”

voluntariamente do seu teatro ao empregar o método do *peepshow*.

Do mesmo modo em que a referida “ausência do ético” nos escritos tardios de Wittgenstein<sup>466</sup> pode ser entendida de formas distintas, consoante a nossa receptividade em aceitar que obras literárias nos possam elucidar sobre em que consiste a filosofia moral, o resultado do processo de depuração de *Hadji-Murat* pode ser, assim, entendido de duas formas distintas. Em primeiro lugar, como uma “parábola óbvia”, exemplificando o que Tolstoi classifica em *OQA?* de “arte universal”. A intenção do autor (a sua tese ética) vem enunciada no prefácio, e a coda reforça-o: a guerra é irracional, quer do ponto de vista de um cristão (o narrador), quer de um murid que segue os preceitos mais elevados da religião muçulmana (o protagonista). Em segundo, como uma narrativa filosófica, no sentido implícito na estipulação de Wittgenstein de que a filosofia de Tolstoi é mais verdadeira quando está *latente* na história<sup>467</sup>, e no sentido mais explícito de que “se não tentarmos dizer aquilo que não pode ser dito, então nada se *perde*. Mas o que não pode ser dito já estará – sem ser dito – *contido* naquilo que foi

---

ou como a “ausência de uma ética *explícita*”. No ensaio propriamente dito, depreende-se que o “*explicitamente* ético” é aquilo que distingue de acordo com Diamond as actividades do “moralista” e do “filósofo moral”, na medida em que o primeiro, ao ter como objectivo o estabelecimento de códigos morais e/ou a promoção da sua observância, seja em textos literários ou filosóficos, abordaria as questões éticas do ponto de vista do “explícito”. O segundo, ao rejeitar a descrição da ética ou da filosofia moral como a especificação de princípios de acção ou de escolha do moralista, parte do princípio de que o objectivo da filosofia moral é o reconhecimento da *particularidade* do homem, da sua *visão* interior, e de que as obras literárias têm um papel central na clarificação daquilo em que consiste a actividade da filosofia moral: a percepção ou a “atenção”, no sentido que Simone Weil confere ao termo, ao *particular*, a marca distintiva do agente moral (e as diferenças entre as actividades do romancista e do filósofo moral esbatem-se). Cf. Diamond, “Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is”.

466 Sublinhe-se que esta “ausência” não é absoluta. “Deus”, “fé” ou “religião” são temas recorrentes nos escritos tardios de Wittgenstein, incluindo nas notas reunidas em *Da Certeza*, onde Wittgenstein discute as gramáticas do “saber” e da “certeza”: “Está Deus limitado pelo nosso saber? Serão muitas das nossas declarações *insusceptíveis* de falsidade? Porque é isso o que pretendemos dizer”. Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza* [*On Certainty* / *Über Gewissheit*], Maria Elisa Costa (trad.), António Fidalgo (rev. da trad.), Lisboa: s.d., p. 125

467 Norman Malcolm, *op. cit.*, p. 98.

dito!”<sup>468</sup>.

No seguimento das suas intensas investigações sobre a hipnose de Shakespeare através do modo como esta se revela na “bardolatria”, e de ter conseguido, após mais de mais duas mil páginas manuscritas, aliar no *peepshow* de *Hadji-Murat* os dois estilos através dos quais Auerbach analisa a tradição literária ocidental, Tolstoi anotava no seu diário: “Não gosto, e considero até poeticamente mau, tratar de questões religiosas, filosóficas e éticas de uma forma literária ou dramática, como no *Fausto* de Goethe, etc. Sobre estas questões, devemos ou não dizer nada, ou então apenas falar com o máximo cuidado e atenção, sem expressões teóricas, e – Deus tenha misericórdia de nós – sem rima”<sup>469</sup>.

Se tivermos em mente que, ao tratar estas questões “com o máximo cuidado e atenção, sem expressões teóricas”, seguindo a injunção final do *Tractatus*, Tolstoi consegue, ainda assim, ou precisamente por isso, mostrar uma forma de vida religiosa, a fé como uma entrega apaixonada a uma sistema de coordenadas<sup>470</sup>, a “ausência do ético” de narrativas como *Hadji-Murat* (e *Os Meus Evangelhos*) ganha novos contornos.

A “filosofia” de Tolstoi apresenta-se ali sob a única forma possível – como o pano de fundo, como Wittgenstein diz em relação às suas investigações

---

468 Wittgenstein resume desta forma a virtude maior de poemas “realmente magníficos” como “O Espinheiro do Conde Eberhard”, de Ludwig Uhland. Engelmann enviara-lhe uma cópia deste poema por carta, recomendando-o como um exemplo de “assombrosa objectividade”. Sublinhe-se o paralelismo entre os motivos de *Hadji-Murat* e os do poema de Uhland, o qual conta a história de um conde que, em cruzada pela Terra-Santa, apanha um raminho de um arbusto-espinheiro e, já de regresso a casa, o planta na terra para o ver crescer e se desenvolver numa árvore. Cf. Carta a Paul Engelmann, citada em Monk, *op. cit.*, pp. 150-151.

469 *Tolstoy's Diaries*, vol. II, p. 642.

470 Cf. Wittgenstein, p. CV, 73e.

gramaticais<sup>471</sup>, a partir do qual a parte escrita da sua biografia sobre Hadji-Murat adquire o sentido. A “ausência do ético” transforma-se na “ausência do *explicitamente* ético”, corrigindo-se assim os excessos decorrentes do processo de purificação do transcendente: “Tudo o que a filosofia pode fazer é destruir ídolos. E isso significa não criar um ídolo novo – como, por exemplo, a “ausência de um ídolo”<sup>472</sup>.

---

471 “O inexprimível (o que considero enigmático & não sou capaz de exprimir) talvez seja o pano de fundo a partir do qual o que quer que eu tenha conseguido exprimir adquire sentido.” Wittgenstein, *CV*, p. 23e.

472 Wittgenstein, “Philosophy” [*Philosophie*], *Philosophical Occasions, 1912-1951*, p. 171.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE LEV TOLSTOI

*Anna Karénina* [*Anna Karenina*, 1878] (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

*Confissão* [*Ispoved'*, 1879] (trad., coment. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra). s.l., Edições Alfabeto, 2010.

*Cossacos, Novela do Cáucaso* [*Kazaki, Kavkazskaia povest'*, 1863] (trad. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010.

*O Diabo e Outros Contos* (trad. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008.

*La Escuela de Yásnaia Poliana* (prol. e trad. Alejandro Sanvicens Marfull). Palma de Maiorca: José J. de Olañeta, Editor, 2003.

*The Four Gospels Harmonized and Translated* [*Soedinenie i perevod tchetyrekh Evangelii*] (ed. e trad. Lev Wiener), vols. I-II. New York: Willey Book Co., 1904.  
[[http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_0510.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0510.shtml)]

*The Gospel in Brief Brief* [*Kratkoe izlojenie Evangelii*, 1881] (trad. Isabel Hapgood, ed., introd. F. A. Flowers). Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997.  
[[http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1380.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1380.shtml)]

*Guerra e Paz* [*Voina i mir*, 1867-1869], vols. I, II, II, IV (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Editorial Presença, 2005.

*Infância, Adolescência e Juventude* [*Detstvo, Otrotchestvo, Iunost*; 1852, 1854, 1856] (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

*A Morte de Ivan Iliitch* [*Smert' Ivana Il'itcha*, 1886] (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

*Leo Tolstoy, His Life and Work*, vol. I (ed. e trad. Paul Birukov, rev. Lev Tolstoi). New York: Charles Scribner's Sons, 1906.

“The Raid, A Volunteer’s Story” [*Nabeg, rasskaz volontera*], *The Raid and Other Stories* (trad. Louise Maude e Aylmer Maude). Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.

*Recollections & Essays* (trad. Aylmer Maude), Tolstoy Centenary Edition. Oxford, London: Oxford University Press, 1937.

*Ressurreição* [*Voskresenie*, 1899] (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Editorial Presença, 2010.

*Shakespeare, The Teaching Letters and Introductions* (trad. Aymer Maude, Vladimir Tchertkov). Honolulu: University Press of the Pacific, 2002.

*Tolstoy’s Diaries: Volume 1, 1847-1894* (ed. e trad. R. F. Christian). London: The Athlone Press, 1985.

*Tolstoy’s Diaries: Volume 2, 1895-1910* (ed. e trad. R. F. Christian). London: The Athlone Press, 1985.

*Tolstoy’s Letters, Volume I: 1828-1879* (selec., ed. e trad. R. F. Christian). London: The Athlone Press, 1978.

*Tolstoy’s Letters, Volume II: 1880-1910* (selec., ed. e trad. R. F. Christian). New York: Charles Scribner’s Sons, 1978.

*Tolstoy’s Short Fiction* (ed. e rev. Michael R. Katz), Norton Critical Anthologies. New York, London: W. W. Norton & Company, 1991.

*What I Believe* [*V Tchem moia vera?*, 1884] (trad. Constantine Popov). s.l.: Kessinger Publishing, s.d.

*What is Art?* [*Tchto takoe iskusstvo?*, 1897] (trad. Richard Pevear e Larissa Volokhonsky). London: Penguin Books, 1995.

*What Is Art? and Essays On Art* (trad. Aylmer Maude), Tolstoy Centenary Edition. Oxford, London: Oxford University Press, 1929.

“What is Religion and of What Does Its Essence Consist?” [*Tchto takoe religiia i v tchem sushchnost’ eë?*], *A Confession and Other Religious Writings* (trad. e introd. Jane Kentish). London: Penguin Books, 1987.

“Wood Felling, The Cadet’s Story” [*Rubka lesa, rasskaz iunkera*], *The Short Stories of Tolstoy* (trad. Barbara Makanowitzky, introd. Alexandra Tolstoy). New York: Bantam Books, 1960, pp. 25-58.

## OBRAS DE LUDWIG WITTGENSTEIN

“Bemerkungen über Frazers *Golden Bough*” / “Remarks on Frazer’s *Golden Bough*”, *Philosophical Occasions, 1912-1951* (ed. James Klagge e Alfred Nordmann). Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993, pp. 118-155.

*Cadernos 1914-1916* (trad. João Tiago Proença). Lisboa: Edições 70, 2004.

*Da Certeza [On Certainty / Über Gewissheit]* (trad. Maria Elisa Costa, rev. António Fidalgo). Lisboa: s.d.

*Vermischte Bemerkungen / Culture and Value* (ed. G. H. von Wright, rev. Alois Pichler, trad. Peter Winch). Malden: Blackwell Publishing, 1998.

“A Lecture on Ethics”, *Philosophical Occasions, 1912-1951* (ed. James Klagge e Alfred Nordmann). Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993, pp. 37-44.

*Fichas (Zettel)* (trad. Ana Berhan da Costa, rev. Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1989.

*Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, 3.<sup>a</sup> ed. (M. S. Lourenço, trad., pref.; Tiago de Oliveira, introd.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

*Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents, 1911-1951* (ed. Brian McGuinness). Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

## OBRAS CITADAS

AA.VV.. *Tolstoy: A Collection of Critical Essays* (ed. Ralph E. Matlaw). New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967.

AA.VV.. *Tolstoy: The Critical Heritage* (ed. A. V. Knowles). London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

ANSCOMBE, G. E. M.. “Mysticism and Solipsism”, *An Introduction to Wittgenstein’s Tractatus*. South Bend, Indiana: St. Augustine’s Press, 1971.

ARISTÓTELES. *Poética* (trad., pref., introd. e notas Eudoro de Sousa), 4.<sup>a</sup> ed.. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946] (trad. Willard R. Trask). Princeton: Princeton University Press, 1991.

BADDELEY, John F. *The Russian Conquest of the Caucasus*. London, New York, Bombay, Calcutta: Longmans, Green and Co., 1908, p. 443. [<http://www.archive.org/stream/cu31924028754616#page/n3/mode/2up>]

BAYLEY, John. *Tolstoy and the Novel*. London: Chatto & Windus, 1966.

BENSON, E. F.. “A Literary Mystification”, *E. M. Forster: The Critical Heritage* (ed. Philip Gardner). London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.

BERDIAEV, Nikolai A.. “Russian Narodnichestvo and Anarchism”, *The Origin of Russian Communism* (trad. R. M. French). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, pp. 58-75.

BERLIN, Isaiah. “The Hedgehog and the Fox”, *Russian Thinkers* (ed. Henry Hardy e Aileen Kelly, introd. Aileen Kelly). London: Penguin Books, 2008, pp. 24-92.

\_\_\_\_\_. “Tolstoy and Enlightenment”, *Russian Thinkers* (ed. Henry Hardy e Aileen Kelly, introd. Aileen Kelly). London: Penguin Books, 2008, pp. 273-298.

BLOOM, Harold. “Tolstoy and Heroism”, *The Western Canon, The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books, 1995, p. 311-325.

\_\_\_\_\_. “Os Gregos: a Disputa entre Platão e Homero”, *Onde Está a Sabedoria?* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água, 2008, pp. 39-75.

BOURBON, Brett. *Finding a Replacement for the Soul. Mind and Meaning in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

BUNIN, Ivan. *The Liberation of Tolstoy, A Tale of Two Writers* [*Osvobozhdenie Tolstogo*, 1937]. (ed., trad., introd. e notas Thomas Gaiton Marullo e Vladimir T. Khmelkov). Evanston: Northwestern University Press, 2001.

CAVELL, Stanley. “The Avoidance of Love”, *Must We Mean What We Say?, A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 267-353.

\_\_\_\_\_. “Music Discomposed”, *Must We Mean What We Say?, A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 180-212.



CHESTOV, Lev. *L'Idée de Bien Chez Tolstoï et Nietzsche, Philosophie et Prédication* [*Dobro v utchenii gr. Tolstogo i Fr. Nitsche. Filosofii i propoved'*, 1900] (trad. T. Beresovski-Chestov e G. Bataille). Paris: Éditions du Siècle, 1925.

\_\_\_\_\_ *Les révélations de la mort, Dostoïevsky – Tolstoï* [*Na Vesakh Iova. Stranstvovaniia po ducham*] (introd. e trad. Boris Schlœzer). Paris: Librairie Plon, 1923.

CHKLOVSKI, Viktor. “L’art comme procédé” [“Iskusstvo kak priem”], *Sur la théorie de la prose* [*O teorii prozy*, 1929] (trad. Guy Verret). Lausanne: Editions L’Age d’Homme, 1973, pp. 9-28.

\_\_\_\_\_ *Energy of Delusion* [*Energiia zablujdeniia; kniga o siujete*, (trad. Shushan Avagyan). Champaign: Dalkey Archive Press, 2007.

CHRISTIAN, R. F.. *Tolstoy: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

COLLINGWOOD, R. G. *Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1938.

CURRIE, Gregory. “Realism of Character and the Value of Fiction”, *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection* (ed. Jerrold Levinson). Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 161-81.

DAVIDSON, Donald. “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, *Inquires into Truth and Interpretation*. London: Clarendon, 1984, pp. 183-198.

DIAMOND, Cora. “Introduction to ‘Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is’”, *The Literary Wittgenstein* (ed. John Gibson e Wolfgang Huemer). London, New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_ “Having a Rough Story About What Moral Philosophy Is”, *The Literary Wittgenstein* (ed. John Gibson e Wolfgang Huemer). London, New York: Routledge, 2004, pp. 133-145.

\_\_\_\_\_ “Ethics, Imagination and the Method of Wittgenstein’s *Tractatus*”, *The New Wittgenstein* (ed. Alice Crary e Rupert Read). London, New York: Routledge, 2005, pp. 149-173.

DONSKOV, Andrew. *Essays on L. N. Tolstoj’s Dramatic Art*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1988.

DOSTOEVSKI, Fëdor. *Os Irmãos Karamázov*, vol. II (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Editorial Presença, 2002.

EIKHENBAUM, Boris. *The Young Tolstoi* [*Molodoi Tolstoi*, 1922] (ed. e trad. Gary Kern). Ann Arbor: Ardis Publisher, 1972, p. 32.

\_\_\_\_\_. *Tolstoy in the Seventies* [*Semidesiatye gody*, 1960] (trad. Albert Kaspin). Ann Arbor, Ardis Publisher, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tolstoy in the Sixties* [*Lev Tolstoi: chestidesiatye gody*, 1931] (trad. Duffield White). Ann Arbor: Ardis Publishers, 1982.

ELIOT, T. S.. “Os Três Sentidos de ‘Cultura’” (1943), *Ensaaios Escolhidos* (selec., trad. e notas Maria Adelaide Ramos). Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 117-128.

\_\_\_\_\_. “Shakespeare e o Estoicismo de Sêneca” (1927), *Ensaaios Escolhidos* (selec., trad. e notas Maria Adelaide Ramos). Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 33-44.

FOAKES, R. A.. “The Critical Reception of Shakespeare Tragedies”, *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy* (ed. Claire McEachern). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 224-240.

FORSTER, E. M.. *Aspects of The Novel* (ed. Oliver Stallybrass, introd. Frank Kermode). London, New York: Penguin Books, 2005.

GEIGER, Don. “Tolstoy as Defender of a ‘Pure Art’ That Unwraps Something”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 1, Autumn, 1961, pp. 81-86.  
[<http://www.jstor.org/stable/427353>]

GERVINUS, Georg Gottfried. “Introduction”, *Shakespeare Commentaries*, vol. I (trad. F. E. Bunnet). London: Smith, Elder & Co, 1875.  
[<http://archive.org/details/shakespearecomme00gervuoft>]

GIBIAN, George. *Tolstoj and Shakespeare*. ‘s-Gravenhage: Mouton & Co., 1957.

GORKY, M.. *Tolstoy and Other Reminiscences: Key Writings by and about Maxim Gorky* (trad. e ed. Donald Fanger). New Haven, London: Yale University Press, 2008.

HACKER, P.M.S.. “Was He Trying to Whistle It?”, *The New Wittgenstein* (ed. Alice Crary e Rupert Read). London, New York: Routledge, 2005, pp. 352-388.

HERMAN, David. “Khadzhi-Murat's Silence”, *Slavic Review*, vol. 64, no. 1, Spring, 2005, pp. 1-23.  
[<http://www.jstor.org/stable/3650064>]

\_\_\_\_\_. “Stricken by Infection: Art and Adultery in *Anna Karenina* and *Kreutzer Sonata*”, *Slavic Review*, no. 56. Spring, 1997, pp. 15-36.  
[<http://www.jstor.org/stable/2500653>]

HOSPERS, John. “The Concept of Artistic Expression”, *Introductory Readings in Aesthetics*. New York: Free Press, 1969, pp. 142-150.

HUME, David. "Of the Standard of Taste", *English Essays: Sidney to Macaulay*, vol. XXVII. The Harvard Classics. New York: P. F. Collier & Son, 1909-14.

[Bartleby.com, 2001. [www.bartleby.com/27/](http://www.bartleby.com/27/)]

JAMES, Henry. "The Art of Fiction" (1884), *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers* (ed. Leon Edel e Mark Wilson). New York: Literary Classics of the United States, 1984, pp. 44-65.

JAMES, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature* (1902) (ed. e introd. Martin E. Marty) London: Penguin Books, 1985.

JAHN, Gary R. "Tolstoy as a Writer of Popular Literature", *The Cambridge Companion to Tolstoy* (ed. Donna Tussing Orwin). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 113-123.

JANIK, Allan e Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. Chicago: Ivan R. Dee, 1996.

KNIGHT, George Wilson. "Tolstoy's Attack on Shakespeare", *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy with Three New Essays*. London: Methuen, 1970, pp. 270-297.

KNIGHTS, Lionel Charles. "King Lear as Metaphor", *Further Explorations. Essays in Criticism*. Palo Alto: Stanford University Press, 1965, pp. 169-185.

LAFERRIERE, Daniel Rancour-. "Does God Exist? A Clinical Study of the Religious Attitudes Expressed in Tolstoy's 'Confession'", *The Slavic and East European Journal*, vol. 49, Fall, 2005, pp. 445-473.  
[<http://www.jstor.org/stable/20058303>]

LAMARQUE, Peter e Stein Haugom Olsen. "Content and Characters", *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994, pp. 77-106.

LAYTON, Susan. "Imagining the Caucasian Hero: Tolstoj vs. Mordovcev", *The Slavic and East European Journal*, vol. 30, no. 1. Spring, 1986, pp. 1-17.  
[<http://www.jstor.org/stable/307274>]

LEWIS, Peter B. "Wittgenstein, Tolstoy, and Shakespeare", *Philosophy and Literature* 29, no. 2, 2005, pp. 241-255.  
[<http://muse.jhu.edu/>]

LOURENÇO, M.S.. *Degraus Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. T. Nagar: Tutis Digital Publishing, 2007.

MALCOLM, Norman. *Ludwig Wittgenstein, A Memoir*, 2.<sup>a</sup> ed.. Oxford: Clarendon Press, 2001.

MAUDE, Aylmer. *The Life of Tolstoy, Later Years*, Kessinger Publishing, s.l., s.d.

MCGUINNESS, Brian. *Approaches to Wittgenstein: Collected Papers*. London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig 1889-1921*. London: Penguin Books, 1990.

MONK, Ray. *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. London: Vintage Books, 1991.

MORSON, Gary Saul. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Peace'*. Aldershot: Scolar Press, 1988.

\_\_\_\_\_. "The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction", *Leo Tolstoy (Modern Critical Views)* (ed. e introd. Harold Bloom). Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986, pp.175-190.

\_\_\_\_\_. "The Tolstoy Questions: Reflections on the Silbajoris Theses" (Review Article), *Tolstoy Studies Journal*, vol. IV, 1991. [<http://www.utoronto.ca/tolstoy/vol4/pages%20115-141%20review%20article%20volume%204.pdf>]

MOUNCE, H. O.. *Tolstoy On Aesthetics: What is Art?*. Aldershot: Ashgate, 2001.

MURDOCH, Iris. *Existentialism and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. London: Chatto & Windus, 1997.

\_\_\_\_\_. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London: Vintage, 2003.

NUSSBAUM, Martha C.. "Finely Aware and Richly Responsible", *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 148-65.

\_\_\_\_\_. "Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature", *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 3-53.

ORWELL, George. "Lear, Tolstoy and The Fool" (1947), *King Lear, Critical Essays* (ed. Kenneth Muir). New York, London: Garland Publishing, Inc., 1984, pp. 119-136.

\_\_\_\_\_. “Charles Dickens”, *Decline of the English Murder and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books in association with Secker and Warburg, 1980, pp. 80-141.

PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 1997.

PESSOA, Fernando. *Cartas, Obra Essencial de Fernando Pessoa* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 98-103.

ROSENBAUM, S. P.. “Aspects of the Novel and Literary Theory”, *E. M. Forster: Centenary Revaluations* (ed. Judith Scherer Herz e Robert K. Martin). London: MacMillan Press, 1983, pp. 55-83.

SCRUTON, Roger. “Imagination”, *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*. London: Pimlico, 2004, pp. 341-354.

SEDLMAYR, Hans. *Art In Crisis: The Lost Center [Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, 1948]* (introd. Roger Kimball, trad. Brian Battershaw). New Brunswick, London: Transaction Publishers, 2007.

SIMMONS, Ernest J. *Tolstoy*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. “Tolstoi, Apóstata da Arte” (1936), *Novos Temas: Ensaaios de Literatura e Estética*. Lisboa: Inquérito, pp. 27-33.

STACY, R. H.. *Russian Literary Criticism: A Short History*. New York: Syracuse University Press, 1974.

STEINER, Edward A.. *Tolstoy the Man*, (introd. A. N. Wilson). Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2005.

STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in Contrast*. London, Boston: Faber and Faber, 1980.

TCHERNYCHEVSKI, N. G.. “Aesthetic Relation of Art to Reality” [*Eстетические отношения искусства к действительности*], *Selected Philosophical Essays*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953.

\_\_\_\_\_. “Tolstoy’s Military Tales”, *Tolstoy’s Short Fiction*, Michael R. Katz (ed. e rev.). Norton Critical Anthologies. New York, London: W. W. Norton & Company, 1991, pp. 367-370.

TROYAT, Henri. *Tolstoy [Tolstoi]*. New York: Grove Press, 1967, p. 578.

WACHTEL, Andrew. "Death and Resurrection in *Anna Karenina*", *In the Shade of the Giant: Essays on Tolstoy* (ed. Hugh McLean). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WEITZ, Morris. "The Role of Aesthetics", *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition* (ed. Peter Lamarque e Stein H. Olsen). Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

WILSON, A. N.. *Tolstoy: A Biography*. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

WOOLF, Virginia. "The Russian Point of View", *The Common Reader – First Series*. London: The Hogarth Press, 1933, pp. 219-231.